

EXPRESIONISMUL

Pe copertă: Emil holde, *La cafenea*

DAN GRIGORESCU

EXPRESIONISMUL

EDITURA

MERIDIANE

București, 1969

Diapozitive color:

PREISS et CO., Ismaning: nr. 1, 3, 4, 6, 7, 9 Fotocolor
SCALA, Firenze: nr. 8, 10

DELIMITĂRI

*Poate că dificultățile ivite în interpretarea unor momente ale artei din secolul nostru sunt sporite, paradoxal, și de foarte numeroasele manifeste, de profesiunile de credință, adesea contradictorii; între principiile teoretice și modul în care ele au prins contur în opera de creație s-au produs sincope, care ne fac uneori să căutăm zadarnic în lucrarea de artă ilustrarea exactă a preceptului estetic. Marile mișcări artistice s-au ivit, întotdeauna, ca urmare a unor necesități mult mai complexe decât cele ce pot fi regăsite în paginile unor manifeste, oricât de multiplu ar reflecta acestea impulsurile unei epoci. Principiul estetic se dezvoltă, ca un fenomen secundar, pe temeiul concluziilor oferite de creație; orice răsturnare a acestui raport atrage după sine apariția unor opere conforme cu principiul, dar de o perfecțiune osificată, incapabilă să cuprindă viața exterioară și pe cea lăuntrică, în toate meandrele ei neașteptate. Aristotel și-a scris Poetica mult după ce Homer și marii tragici ai Athenei își creaseră operele. Ne e greu să ne imaginăm un Eschyl, de pildă, versificând cu hărnicie principiile stagyritului. Cei care s-au supus principiilor din *Arta poetică* a lui Boileau nu au fost poeții cei mai de seamă ai clasicismului francez; ei scriseseră înainte ca meticolosul tratat să fi apărut, iar La Fontaine, unul dintre foarte puținii reprezentanți majori ai curentului care au creat în anii următori Artei poetice, nu a ținut seama de locul modest pe care Boileau îl rezerva fabulei, și s-a aplecat asupra înțeleptului grai al*

animalelor. Nici faimoasa prefață a lui Hugo la Cromwell nu este decât în parte un cuvânt-înainte al romantismului, de vreme ce ea apărea după ce existența lui Keats, Shelley, Byron se încheiase tragic, după ce Géricault se stinsese fără să-și dea seama că întemeiase o școală nouă în pictură. Și chiar dacă am accepta că prefața la Baladele lirice ale lui Wordsworth și Coleridge (cu titlu atât de semnificativ pentru direcția literară pe care o anunța), anterioară cu 27 de ani lui Cromwell, ar fi primul manifest romantic, tot nu s-ar explica întru totul legătura dintre principiile ei și poezia lui Byron sau Shelley, de pildă.

În arta secolului nostru, relațiile dintre aceste principii teoretice, afirmate de artiștii înșiși, și creația literară sau artistică, sunt încă și mai complicate. Estetica normativă, chiar când e constituită în unicul scop al justificării propriei opere, nu poate fi urmată decât o anume perioadă de timp, după care se produce, firesc, modificarea sau chiar dezavuarea ei de către cei care o alcătuiseră. Dadaismul a fost părăsit relativ repede de Breton care, după ce aderase zgomotos la ideile curentului, i-a recunoscut public ineficiența și a căutat într-o altă formulă estetică, în suprarealism, împlinirea idealului anti-burghez. Dar și suprarealismul s-a dovedit o mișcare neunitară și, cu toate că manifestele lui Breton sunt semnate de grupuri numeroase de pictori și de poeți, ceea ce ar presupune un consens îndeajuns de larg, însăși publicarea repetată a acestor îndemnuri la respectarea «automatismului care... va rămâne una din principalele direcții ale suprarealismului» demonstrează că fiecare component al curentului înțelegea diferit tezele fondatorului mișcării. Ca să nu mai pomenim de defecțiunile ivite în activitatea grupului când suprarealiștii s-au văzut confrunțați cu una din problemele considerate rezolvate din clipa lansării primului manifest: relațiile artistului cu societatea. Publicarea, de către Gleizes și Metzinger, a principiilor cubiste (Despre cubism) era cu cinci ani ulterioară celebrei picturi a lui Picasso, Domnișoarele din A v i g n o n, care se întemeia pe noi

structuri geometrice, și chiar participării grupului cubist (din care făceau parte și Metzinger și Gleizes) la salonul independenților și la salonul de toamnă din 1911.

Cu atât sunt mai complicate lucrurile în cazul expresionismului. Se poate vorbi, oare, de un curent constituit? Care era, atunci, estetica acceptată de artiștii acestui curent? Dacă ne declarăm de acord cu Waldemar George (și cu mulți alți exegeți ai mișcării) după care «expresionismul... este o constantă», care «s-a manifestat în arta preistorică, în artele arhaice, în arta antică târzie, în arta medievală și în secolul al XVII-lea» ¹, ne putem întreba, totuși, de ce grupări artistice sau chiar unii pictori independenți au exprimat cu atâta hotărâre principiile unei arte de o asemenea tensiune a sentimentului tocmai la începutul veacului al XX-lea. Să se fi născut expresionismul doar dintr-o rațiune polemică, dintr-o nevoie de a se opune impresionismului, întemeiat pe pure impresii vizuale? Expresionismul s-a constituit, observă cu finețe Giulio Carlo Argan, «când intelectualii germani au crezut în destinul european al culturii lor; și a murit în momentul în care s-a născut mitul superiorității rasei germane» ¹.

Herbert Read releva «ambiguitatea termenului» («ceea ce se întâmplă - constata el - cu toate cuvintele folosite pentru a defini fazele istorice ale artei» ²; după opinia marelui istoric al artei moderne, arta expresionistă este aceea care oferă o imagine exterioară a unei tensiuni lăuntrice, a unei necesități interioare. O tensiune generată de emoție, de senzații foarte puternice, de învolburări sufletești care devin de neîndurat și care caută, exteriorizându-se, să-și regăsească echilibrul.

Să fie, oare, expresionismul o manifestare a «temperamentului nordic» sau «a celui germanic», respinsă sau, în orice caz, foarte puțin acceptată de celelalte culturi naționale? O trecere în revistă a celor care au ilustrat expresionismul, l-au susținut teoretic sau l-au

1 G.C. Argan, *Studi e note*, 1955, p. 245.

2 Herbert Read, *The Meaning of Art*, 1964, p. 163.

analizat ar îndreptăți, fără îndoială, o asemenea interpretare. Dar nici ea nu explică de ce «generația revoltată», cum o numește Bernard S. Myers (într-o lucrare asupra căreia voi avea prilejul să revin B), s-a constituit în primele decenii ale secolului nostru. Cred că expresionismul rămâne, așa cum s-a spus, «revelația problemelor și întrebărilor care frământau Europa la răspântia veacurilor XIX și XX»³.

Aceasta a dus, poate, și la redescoperirea universului de spaime, a lumii de teroare care fremătase în creația unor artiști de odinioară, proclamați acum înaintași, artiști solicitați să răspundă, în vremea lor, unor probleme sufletești asemănătoare acelor ce-i tulburau pe artiștii și pe poeții Germaniei Wilhelmiene. Pentru că în Germania modelele izolate ale trecutului au fost înțelese, preluate și au devenit, astfel, mai târziu, opere expresioniste.

După părerea unui istoric al artei de prestigiu lui Jean Leymarie, «expresionismul desemnează... o tendință permanentă a artei, caracteristică țărilor nordice, care se accentuează în perioadele de criză socială și de descumpănire spirituală»⁴. Definiție adecvată fără îndoială, dacă se referă la izvoarele directe ale expresionismului. Dar nu se poate contesta că accentuarea trăsăturilor acestei mișcări, corespunzând (după cum constată și Leymarie) cu o anume epocă de tulburări sociale, determină o stare specifică de spirit, aptă să recepteze expresionismul. De aceea, chiar dacă în unele perioade ale istoriei culturii, expresionismul se manifestă cu precădere în țările nordului Europei, se pot cita și alte etape ale dezvoltării sale în care cultura meridională a generat opere ce răspund caracteristicilor generale ale acestei «tendințe generale».

E adevărat că expresionismul e o constantă a artei, așa cum s-a spus și despre romantism, despre clasicism, despre baroc; dar aceasta nu s-a putut constata decât

3 The German Expressionists: A Generation in Revolt., f. d.
Georg Schmidt, Klee, 1946, p. 3.

4 Nouveau dictionnaire de la peinture moderne, 1963, p. 118.

după afirmarea teoretică a curentului, când trăsăturile expresioniste mai vechi au fost relevate de creația artiștilor moderni și puse de acord cu această creație. Valorile culturale, valorile sentimentului și ale ideii, își dobândesc adevărata permanență, în clipa în care sunt reevaluate de sensibilitatea unei epoci mai recente, idealul lor este integrat sau interpretat în sensul idealului noii generații. Aceasta le ferește să rămână simple documente necesare doar înțelegerii unui moment istoric, le acordă cu simțirea și cu gândurile timpurilor mai noi. Puntea care le leagă cu eternitatea trece, astfel, prin sensibilitatea unui lung șir de generații.

Problema aceasta, a modului în care se realizează acordul între idealurile estetice ale diferitelor generații, constituie una dintre temele cele mai pasionante ale istoriei culturii. În orice caz, concluziile unui gânditor cum e Wilhelm Pinder⁵ sunt foarte utile discuției despre expresionism. Fără să subscrie la un manifest artistic comun, debutând la intervale mari de timp, artiștii și poeții expresioniști alcătuiesc nu atât un curent ci o generație, în sensul pe care Thibaudet îl atribuia cuvântului. Așa cum constata George Călinescu, «problemele lor (ale artiștilor, n.n.) se nasc cu ei, sunt determinate în chip fatal. O generație reprezintă o esență desfășurându-se în forma vieții»⁶.

RĂDĂCINI

Victoria de la 1871 nu adusese Germaniei liniștea visată de poeții de odinioară precum și de cei mai recentți, poeții falselor elanuri eroice din școala lui Emanuel Geibel. Militarii, socotindu-se singurii făuritori ai izbânzii, deveniseră de o aroganță greu de suportat, cu atât mai mult cu cât încetul cu încetul, ei instauraseră și în școli ideile despre «necesitatea supremă a disciplinei». Cine citește, de pildă, *Supusul* lui Heinrich Mann sau sonetul *Profesorii* al lui Georg Heym își dă seama cât de despot

5 *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, 1926.

6 «Problema generației», in George Călinescu, *Scriitori străini*, 1967 p. 801.

acționau principiile bismarckiene în viața obișnuită a micului burghez german. La rândul lor, schimbările intervenite odată cu îndeajuns de târziu revoluției industriale, dramaticul exod al țăranilor plecați la oraș dădeau naștere unor chinuitoare întrebări la care, cu multe decenii înainte, încercaseră să răspundă și scriitorii și artiștii francezi sau englezi.

Poeții germani, chiar dacă, precum Arno Holz, proslăviseră cândva izbânzile tehnicii, «aburii locomotivei și sârmele de telegraf»⁷, evoluau spre o lirică tristă, dezamăgirea își pogora umbrele asupra versurilor create acum, spre sfârșitul secolului. Declarația anti-romantică a fost lansată încă în acești ani de după războiul cu Franța; descoperirea orașului, a uzinei, cu toate dramele lor, coincide cu o nouă orientare a întregii culturi germane, piesele lui Hauptmann constituind o mărturie dintre cele mai elocvente.

Pesimismul literaturii de la sfârșitul secolului, influențată deopotrivă de Baudelaire, de Poe, de simbolismul francezi și belgieni, de rafinamentul dezabuzat al lui Wilde, dar și de mitologia wagneriană și de nihilismul nietzschean, a creat un climat artistic cu totul specific. Dacă e adevărat că momentul în care istoriile de cultură consideră a se fi născut expresionismul literar german, 1910, e ulterior cu câțiva ani primei expoziții de pictură a unei grupări expresioniste (expoziția *Die Brücke* din 1906, de la Dresda) și cu aproape două decenii celei dintâi expoziții a norvegianului Munch (care va contribui esențial la cristalizarea noii direcții), nu se pot despărți manifestările artistice de cele poetice, atmosfera acelei vremi în care s-au constituit treptat caracteristicile expresionismului modern, fiind rezultatul unor acțiuni, uneori reciproce, alteori paralele, ale celor două zone culturale. Disperarea sfâșietoare, teroarea suflatească, izvorâsc din credința că întreaga civilizație mașinistă înseamnă o moarte lentă, dar necruțătoare (așa cum

7 Vezi Petre Stoica, studiul introductiv la antologia *Poezia germană modernă*, 1967, p. V.

socotea, în versurile sale dureroase, Gottfried Benn).

În 1909, la *Neuer Club*, poeți și critici se adunau și discutau despre înfățișarea deprimantă a societății din acea vreme. Mulți împărtășeau, desigur, ideile lui Georg Heym, cel care scria: «Nici în 1870 n-ar fi putut fi mai rău. E mereu la fel, atât de plictisitor, plictisitor, plictisitor... De mă întreb pentru ce am trăit până acum, nu pot răspunde»

1. Versurile poezilor din acei ani cuprind o lume bântuită de spaime, viziuni de coșmar se învârtesc pretutindeni, străzile orașelor sunt transformate în adevărate bolgii dantești, colcăind de trupuri schilave; rațiunea se întunecă, gândurile se închircesc, arse de chinuri, devin neputincioase, nu izbutesc să mai deslușească adevăratul sens și cauza imensei tragedii morale pe care o trăiește Germania. Orașul capitalist este un loc al marilor suferințe, al unor drame pe care romanticii, de pildă, nu și le puteau imagina. Iată-l cum apare în viziunea lui Trakl:

O, nebunia orașului mare, când seara

Arbori schilozi stau încremeniți lângă zidul negru.

Prin mască de argint privește spiritul râului;

Cu bici magnetic lumina șfichiuieste noaptea de piatră O, sunetul scufundat al clopotelor de seară!

*Molimă purpurie, foamea, sparge ochii verzi O, râsul respingător al aurului!...*⁸

Orașul este infernul însuși; artiștii îi menesc pieirea, Nietzsche – de pildă – ar vrea să asiste la incendiul care-l va mistui. Civilizația înseamnă, pentru ei, moarte, renașterea nu poate fi dăruită decât de victoria universului emotiv al creatorilor. Un univers copleșit de sentimentul marilor destrămări, de presentimentul prăbușirii. Sentimentul acesta nu va însemna, însă, în toate cazurile, o recunoaștere a zădărniceii existenței. Un sociolog, analizând manifestările «individualismului artistic» modern, remarcă: «Spiritul negării este un fruct al unei vieți netrăite» \ Și întocmai așa se petreceau faptele cu

generația expresionistă. În măsura în care expansivitatea, dorința de viață erau retezate de o lume indiferentă la suferință, atentă numai la «râsul aurului», aspirația spre fericire se prăbușea într-o deznădejde adâncă; întâlnind pretutindeni *tabuuri* sociale, artistul acelei vremi voia să le sfărâme, doar negativismul acesta tragic atingea și zonele în care ar fi putut, totuși, să întâlnească împlinirea unor visuri ale sale.

«Poeți ai unei viziuni apocaliptice», cum îi numește o recentă istorie a liricii moderne⁹, au apărut pretutindeni în Europa, în anii aceia în care catastrofa universală apărea inevitabilă unor spirite sensibile, îngrijorate de soarta unei umanități înspăimântată. «Salvarea sufletului nu mai este posibilă decât prin „întoarcerea la sursă”». De aici reacția împotriva raționalismului, exaltarea subiectivismului și spiritualismului.»¹⁰ E o reacție foarte asemănătoare aceleia pe care o manifestau cu mai bine de un secol în urmă, preromantismul și romantismul, exaltând supremația sensibilității, a unei sensibilități obosite de excesul de literatură luministă. Extazul romantic, capabil să cuprindă, într-o învolburată viziune, spațiile cosmice și universul interior al artistului, poate fi regăsit într-o expresie nouă, într-o lume încă și mai tragică, la răscrucea veacurilor XIX și XX. Dar nicăieri, poate, mai mult decât în Germania, apăsată de povara unui conservatorism filistin, această tragedie nu a cunoscut accente mai acute.

Înrâurirea lui Baudelaire, Verlaine sau Rimbaud a fost mai puternică aci decât în oricare țară europeană. Imaginea însăși a binelui apare doar în visele arse de febre, rău prevestitoare. Dragostea e prihănită, viața mânjită de păcat din prima ei clipă. Deznădejdea, singurătatea, mizeria morală, noaptea, toamna care despoaie crengile, sunt teme cele mai obișnuite ale poeziei expresioniste.

Intuiționismul lui Bergson, adus în Germania mai ales prin intermediul unor filosofi ca Windelband sau Simmel,

9 J.M. Cohen, *Poetry of this Age*, 1966.

10 George Ivașcu, *Introducere la Lucian Blaga, Poezii*, 1966, p. XXXV.

accentua iraționalismul unor soluții propuse de generația de la începutul secolului. Dar, în același timp, o idee bergsoniană cum era aceea că actul creației nu se împlinește decât acolo unde artistul poate acționa liber, nu se poate să nu fi avut un ecou larg în Germania; chiar dacă adâncea deznădejdea artiștilor, o asemenea idee pune în relație creația artistului cu propria sa libertate, ceea ce canaliza, într-un fel, protestul creatorului.

Se cuvine, de asemenea, menționată noua orientare a istoriei germane a artei; interpretările mecaniciste ale lui Gottfried Semper (care puneau în discuție, aproape exclusiv, datele tehnice ale picturii și sculpturii) se dovedeau nesatisfăcătoare pentru explicarea fenomenului artistic contemporan, în 1901 apărea un volum despre *Arta romană târzie*, al lui Alois Riegl; odată cu respingerea criteriilor lui Semper, se afirma o concepție nouă, conform căreia arta trebuie discutată în peisajul spiritual al istoriei umanității. Dar și mai semnificativă pentru evoluția expresionismului a fost cartea lui Wilhelm Worringer, *Abstracțiune și empathie*, apărută în 1907 (în același an cu *Evoluția creatoare* a lui Bergson, care va deveni foarte bine cunoscută în Germania).

Termenul *empathie* (traducând aci germanul *Einfühlung*) are două sensuri: cel dintâi desemnează proiecția imaginară a unei stări subiective – indiferent dacă ea înseamnă o stare afectivă sau de cunoaștere – asupra unui obiect, astfel încât acesta să pară îmbibat cu sentimentul creatorului. Celălalt înțeles definește capacitatea de a participa la sentimentele, la efortul de voință și de cunoaștere ale altei persoane, uneori chiar la mișcările sale fizice, astfel încât individul înzestrat cu această capacitate «empathică» să adopte – fără voie – atitudini identice cu cele ale modelului. Ideea, afirmată într-o lucrare de la mijlocul secolului trecut a esteticianului german Hermann Lotze | relua – de fapt – o constatare a lui Aristotel, formulată într-un pasaj consacrat studiului metaforei¹¹. Astfel, în fața discobolului lui Miron, mușchii

privitorului se încordează «ca și cum el însuși s-ar pregăti să arunce discul». Francezii, de pildă Roger Munier, traducătorul, în 1959, al lucrării lui Worringer, propun cuvântul co-naissance, pentru acest *Einfühlung*, de fapt, intraductibil.

Dar termenul modern, folosit și de Robert Vischer¹², a fost des evocat în psihologie (multe situații ale vieții sufletești, se spune, indică un răspuns empathic) și a găsit în estetica de la sfârșitul secolului trecut, la germanii Theodor Lipps și Johannes Volkelt, la francezul Victor Basch, la englezul Vernon Lee, o aplicare largă. El devenea explicația «apelului pe care-l lansează opera de artă»¹³, se transforma în criteriu estetic.

Fundamente

Așa cum observa Petre Andrei, într-un studiu scris în anii 1919 - 1920¹⁴, prin *Einfühlung* se înțelege «o obiectivare proprie a noastră, o oglindire a eului nostru în lumea externă». «Valoarea estetică - scria filosoful român - se produce astfel prin afirmarea vieții... Negarea vieții într-un obiect constituie - după Lipps - *urâtul*. În aprecierea, în valorificarea estetică, noi avem în vedere ceea ce e omenesc, noi simțim valoarea ca existând în noi, dar și ca obiectivată. Simțim o simpatie estetică pentru orice obiect unde punem viață.» Un alt gânditor român (pe atunci foarte tânăr), Tudor Vianu, ocupându-se în paginile *Esteticii* sale de teoria lui Worringer - căreia îi dădea foarte potrivitul nume de estetică a *simpatiei*¹⁵ - releva «lărgirea câmpului estetic de observație și asupra produselor artei orientale și primitive, care nu înfățișează forme organice și vii, ci mai totdeauna forme abstracte și moarte». Ideea lui Worringer că omul clasic și cel primitiv nutresc aceeași aspirație către fericire și că, deci, rațiunea permanentă de a fi a artei «stă în împlinirea acestei nevoi»

12 *Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, 1873. Reeditat în *Drei Abhandlungen zum ästhetischen Formproblem*, 1927, pp. 1-44.

13 Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 1896, p. 79.

14⁶ Publicat în revista ieșeană «Cronica» nr. 4 și 8/1968.

15⁰ Tudor Vianu, *Estetica*, 1968, p. 26.

\ subliniată de Vianu, îngăduie așezarea expresionismului, care stă sub semnul acestei idei, într-o perspectivă nouă. Arta expresionistă va păstra, deci, în străfundurile ei, năzuința spre fericire și înțelesurile ei vor fi cu atât mai tragice cu cât aspirația aceasta va fi mai brutal contrazisă.

Bernard S. Myers demonstrează că în modul de înțelegere a tradiției recente a artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în diferențele de perspectivă determinate de înțelegerea felurită a gândirii lui Worringer, trebuie căutate cauzele celor două orientări opuse din expresionism: atitudinea militantă, crezul social afirmat cu hotărâre – pe de o parte – misticismul și decepționismul – pe de altă parte¹⁶.

În *Istoria picturii în secolul XIX*, Max Deri consideră că atitudinile fundamentale ale artei moderne (lucrarea sa apărând în anul 1920) sunt trei: naturalismul, idealismul și expresionismul. După opinia lui, naturalismul ar releva pasivitatea spiritului, idealismul¹⁷ și expresionismul restabilindu-i «drepturile creatoare». Pe bună dreptate, în a sa *Filosofie a stilului*, Lucian Blaga respingea o asemenea împărțire formală, observând că aceste categorii, stabilite de Max Deri (și nu numai de el) sunt cu totul relative, că există tipuri și obiecte care aparțin dintr-odată tuturor celor trei stiluri. Dar ceea ce e important în atitudinea polemică a lui Blaga față de concepția istoricului german, e că ea a determinat o cercetare *filosofică* a izvoarelor expresioniste, pe care gânditorul român le urmărește nu ca pe niște simple date istorice, ci ca pe elemente ale unei atitudini estetice, ale unei înțelegeri specifice a lumii. Mulți exegeți ai expresionismului l-au socotit pe Grunewald ca pe un artist ce prevestise întemeierea unei concepții unitare, într-o epocă mult mai nouă. Într-adevăr, acest artist al veacului al XVI-lea se înfățișează ca un înaintaș incontestabil al unei creații străbătute de fiorul suferinței extatice, mântuitoare,

16 *Op. cit.*, p. 12.

17 «Tendința de a da numai ideea concretă a unui lucru și de a-i retușa însușirile pur individuale ».

Lucian Blaga relevă tocmai acele relații artistice care nu cad sub semnul accidentalului, respingând exagerările unei judecăți fals comparatiste, dispusă să integreze în expresionism artiști și chiar opere izolate ce prezintă numai asemănări periferice, nu o adevărată corespondență de sentiment și de gândire.

Descrierea pe care Blaga o face altarului de la Isenheim, pictat de Grünewald, e o admirabilă pagină de interpretare a creației artistice și are, în același timp, meritul de a fixa premise precise pentru discutarea premegătorilor expresionismului: «E, desigur, o răstignire cum nu e alta mai mișcătoare; brațele crucii se îndoie sub greutatea trupului răstignit... Trupul lui Iisus e verzui de moarte, de-a rândul bătut cu ghimpi – care ies din carne ca ace de arici. Picioarele îndoite de groaznică durere sunt spintecate de piroane ca picioarele unui dobitoc de barda unui măcelar... Întregul e o viziune extatică a durerii mântuitoare, viziune realizată prin o exagerare vădită a naturalului. A defini, cu toate acestea, expresionismul prin potențarea, îngroșarea, intensificarea individualului înseamnă să te mărginești la o definiție aproape negativă. În loc de a se căuta valoarea pozitivă ce-și găsește întruparea în expresionism, se face greșeala de a se lua ca punct de plecare natura, față de care expresionismul nu poate să fie decât o abatere. Definindu-se expresionismul printr-o negațiune, ca abatere de la natură, în sensul exagerării semnelor ei individuale, nu se diferențiază îndeajuns expresionisticul de caricatural, care se potrivește de minune cu aceeași definiție... Durerea din viziunea lui Grünewald ia proporții supraindividuale, „absolute”. *De câte ori un lucru e astfel redat incit puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendează, trădând relații cu cosmicul, avem de a face cu un produs artistic expresionist*»¹⁸.

(Sublinierile aparțin lui Blaga).

Nu orice exaltare a individualului este, deci, expresionistă; suferința nu este îndreptățită, prin ea însăși,

¹⁸ Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, 1924, p. 67–69, passim.

să fie numită expresionism. Nu numai intensitatea sentimentului, dar și însușirea lui de a sugera absurdul unei existențe individuale sau sociale, sfâșierile dureroase ale unei conștiințe care descoperă imposibilitatea realizării oricărei aspirații, definesc expresionismul. Waldemar George, pe care îl menționăm ceva mai devreme, are, desigur, dreptate când afirmă că această «constantă tragică» se regăsește, într-un fel sau altul, în câteva dintre cele mai importante epoci ale istoriei artei. Dar e limpede că, așa cum s-a constituit la începutul secolului XX, ea a preluat numai sugestiile care conveneau ideologiei sale. De aceea, se poate vorbi despre Goya, cu ale sale *Capricii ale războiului*, ca despre un prevestitor al expresionismului, pe când *Masacrul din Chios* al lui Delacroix, cu toată durerea concentrată în privirile muribunzilor, ale mamei cafe-și apără, deznădăjduită, pruncul, nu poate fi discutat în această perspectivă. Pictorul spaniol conferea acestor imagini simbolice un caracter mai cuprinzător, drama lor e aceea a unei întregi umanități. De aceea, Van Gogh e chiar și în peisaje (făclile negre ale cipreșilor care veghează deasupra fremătătoarelor lanuri, stelele rotindu-se în fantastice vârtejuri, trenurile negre sfâșiind liniștea câmpului), poate fi considerat, un premurgător, iar Degas (fără a mai pune în discuție problemele de tehnică, de analiză coloristică, de factură impresionistă), cu toate că introduce o lume nefericită, călătorese și clienți ai tavernelor, nu aparține acestei tradiții: lumina calmă care comentează scenele acestea le desparte hotărât de orice inflexiune expresionistă.

Filiera tradiției expresioniste e, totuși, foarte îndelungată. Efortul de a descoperi, dincolo de aparențe, *expresia* unor stări psihologice tulburătoare, caracterizează creația multor personalități din toate vremurile. Aș înclina, însă, să cred că, înainte de afirmarea esteticii stilului romanic, operele (și chiar perioadele) care mărturisesc acest efort nu se înfățișează decât ca niște puncte cu totul izolate în cuprinsul acestei tradiții.

Romanicul și, apoi, goticul (goticul artei create în țările germanice, structural deosebit de cel din Franța) introduceau o mentalitate artistică specifică, o lume a himerelor și a pedepselor, diferită de a altor opere artistice. Paradoxalul muzeu imaginar al expresionismului, care ar cuprinde, după unii comentatori ai mișcării, bestiariile asiatice, bizantine și romanice, sculpturile precolumbiene, măștile civilizației negre și oceanice, este – trebuie să mărturisim – seducător, dar lipsit de o autentică unitate. Sentimentul morții, spaima pedepsei transcendente, atât de specifice romanului, au altă valoare în creațiile primitive, iar animalele meșterilor din Asia Mică sau din Bizanț nu vor comenta decât rareori lumea oamenilor, așa cum vor face poveștile animaliere ale Evului Mediu occidental. Imaginile lui Dürer, simbolurile sale macabre (mai ales cele din gravuri), întrebările dureroase la care încerca să răspundă artistul sunt, fără îndoială, apropiate de starea de spirit expresionistă. Dar nu cred că un tablou cum ar fi *Crucifixul* pictat de vreunul din elevii sienezului Segna di Bonaventura (de la începutul secolului al XIV-lea), în care culoarea verzuie a trupului celui răstignit sugerează descompunerea cadaverică, nici senzația asemănătoare pe care o comunică, în pictura lui Michelangelo, *Punerea în mormânt*, nuanța fumurie a corpului, nici umbrele adânci din pictura lui Caravaggio și a elevilor lui (într-un tablou al unuia din ei, Carlo Săraceni, la începutul secolului al XVII-lea, capul despărțit de trup a lui Holofernes exprimă această neputincioasă furie în fața morții), ar putea fi invocate ca îndepărtate prevestiri ale expresionismului. Ele corespund, mai curând, unei anume convenții de prezentare a morții, unui cod valabil secole de-a rândul (și mai ales în baroc), care se referea mai ales la aparențele *exterioare* ale morții. După cum reprezentarea Sfântului Ieronim, cel care cugetă nimicnicia vieții, într-un peisaj fantastic, proiecție a unei lumi lăuntrice bânuite de furtuni, sfântul în preajma căruia se afla aproape întotdeauna o țeastă de mort, face parte dintr-o tradiție a mitologiei creștine, cu rădăcini în

stilul romanic, cel în care mișună monștri, înfățișări de spaimă, amenințătoare, prevenind asupra întâlnirii cu necruțătorul judecător. Sau Magnasco, ai cărui *Osândiți la galere* sau *Ocnași torturați* exprimă - în acele tonalități înghețate de verde și vânăt - durerea fizică, deznădejdea, apropierea morții. Sau *Binecuvântarea lui Cristos* a lui Giovanni Bellini, amintire a morții în viziunea romanică, apariție amenințătoare, spectrală, menită să aducă nu izbăvirea, ci spaima de momentul trecerii în viața eternă. Sunt de asemenea, unele drumuri sinuoase, neașteptate, la întretăierea cărora pot fi regăsite deopotrivă tradițiile expresioniste și cele ale suprarealismului. Cu singura deosebire că acesta din urmă, mult mai solid constituit teoretic, a știut să își revendice strămoșii cu argumente mai convingătoare. Dar e limpede că tablourile unui Hieronymus Bosch, ale lui Bruegel, cu universul lor straniu, în care ocupațiile domestice ale țăranilor sau târgoveților Flandrei căpătau sensuri fantastice, prevestesc, într-un fel, simbolistica expresionistă, acea înclinație spre exacerbarea realului, spre transformarea lui într-o imagine de un dureros absurd. Sau peisajele lui Patinir, cu stâncile care tâșnesc, pe neașteptate, albe, sfârtecând cerul, sau jivinele care colcăie cu înfățișare de himere, în pânzele lui Manuel Deutsch, sau gesturile trădând o intensă suferință ale personajelor lui Crivelli sau Luca Signorelli... La El Greco, deformările nu au rostul caricaturizării; la el trupurile oamenilor se alungesc, urcă drapate în albastru, în galben, în roșul pur al flăcărilor, spre soarele ce parcă le soarbe, luându-și înapoi focul pe care l-a născut. Sau lumea lui Géricault, din ultima perioadă a creației, nebunii cu expresie tragică, o lume răvășită de imense dureri, cadavrele cu piele verzuie, capetele ghilotinaților, ale căror priviri stinse închideau o suferință tăinuită pentru totdeauna.

Delacroix, căruia un prieten îi atrăgea atenția că *Medeea* are un braț mai lung, decât îngăduia anatomia, răspundea: «Știu, dar *expresia* există». Împrejurarea e grăitoare mai mult pentru ceea ce intuia marele romantic,

decât pentru ceea ce crea el însuși, dar constituie, poate, un moment semnificativ în evoluția mentalității expresioniste. Unii așază în linia aceleiași tradiții și vestitul *Don Quijote* de pe la 1868 al lui Daumier, după cum consideră că histrionii acestui pictor ar prevesti măștile unuia dintre cei mai reprezentativi artiști expresioniști, belgianul James Ensor. Cred, însă, că în pictura care-l înfățișează pe Cavalerul Tristei Figuri străbătând dezolantele câmpii ale unei Spânii aproape pustii, tristețea e aceea a lui Cervantes însumi, tabloului îi lipsește crisparea din picturile expresioniste.

Estetica școlii expresioniste a putut să pomenească de cuvintele lui Van Gogh pe care le descoperim într-o scrisoare către fratele său, Theo: «Vreau să exprim cu roșu și cu galben teribilele pasiuni umane». Culoarea înceta, astfel, să mai fie o simplă haină a formei, ea devenea o modalitate de exprimare a unui proces de introspecție, emoția se declanșa datorită nu numai *subiectului* abordat de pictor (deci însușirilor *epice* ale tabloului), ci - mai ales - intensității sentimentului, felului în care proporțiile și formele, culorile și raporturile dintre ele se modificau. Asemenea unei vijelii, sentimentul artistului apleacă arborii înalți, îi răsucește, trupurile oamenilor, trăsăturile chipurilor sunt și ele frământate parcă de același vânt năprasnic. Poate că s-ar cuveni amintite și cuvintele lui Gauguin: «Impresioniștii caută imaginile în jurul ochiului, și nu în centrul misterios al gândirii... în pictură trebuie să cauți în primul rând sugestia, și apoi descrierea; așa se petrec lucrurile și în muzică».

Nu e lipsit de însemnătate nici faptul că o bună parte dintre artiștii expresioniști au trecut, pentru o vreme oarecare, prin experiența *fauvistă*, deci a acelei școli care susținea, cu șeful ei incontestabil, Henri Matisse, că «exactitatea nu înseamnă adevăr». Pentru *faavi*, culoarea, aleasă pe temeiul unei observații îndelungate, exprima, de asemenea, un sentiment, izvora din «natura însăși a fiecărei experiențe sufletești». Se respinge, astfel, teoria culorii acordată aprioric cu subiectul; culoarea concordă

cu sentimentul artistului, este (așa cum spunea și Van Gogh) expresia unor pasiuni umane. De aceea, un tablou al *fauvilor* este, în primul rând, un autoportret. Viitorii expresioniști germani au preluat în primul rând această lecție severă de expresie artistică; ei nu vor subscrie la îndemnul la ordine și echilibru pe care îl lansa Matisse. Se poate măsura distanța care-i separă pe *fauvi* de expresioniști, recitind câteva rânduri, rămase celebre, ale lui Matisse: «Visez să realizez o artă de echilibru, de puritate, de liniște, fără subiecte neliniștitoare sau obsedante, o artă care să fie pentru oricine lucrează cu creierul, pentru omul de afaceri ca și pentru literat, de exemplu, o substanță care să aline, un calmant cerebral, ceva asemănător cu un fotoliu bun care să-i odihnească pe cei obosiți» x.

În ceea ce-l privește pe Gauguin, aș crede că nu poate fi vorba atât de o influență directă, cât de răsunetul interceptat în mod egal de mai mulți artiști ai aceleiași epoci. Cel mult, se poate menționa aspirația (într-o măsură, de factură romantică) de a redescoperi umanitatea în teritoriile neatinse de civilizație. Tema «bunului sălbatic», așa cum era reevaluată de Gauguin, se va deosebi, însă, de tragismul misterios, descoperit de expresioniști în măștile rituale ale populațiilor oceaniene. Între estetica pictorului francez și cea a contemporanilor săi din Germania există, fără îndoială, mai multe puncte comune; dar a socoti că artiștii germani au descoperit, *prin Gauguin*, lumea fantastică a măștilor oceaniene, atât de semnificativ prezentă în arta lor de mai târziu, înseamnă a comite, de fapt, o inadvertență de ordin cronologic. Înainte de constituirea grupărilor expresioniste, un tânăr artist din Dresda, Ernst Ludwig Kirchner, a fost surprins, în muzeul etnografic din oraș, de înfățișarea acestor măști rituale ale unor popoare îndepărtate. Aceasta se petrecea în 1903, după alții în 1904, în orice caz înainte ca pictorul Kirchner să fi întemeiat *die Brücke* (Puntea), primul grup de pictori expresioniști - în creația cărora înrâurirea lui Gauguin va

fi, adevărat, evidentă - și încă și mai înainte ca *Domnișoarele din Avignon* ale lui Picasso să fi anunțat nașterea cubismului, alt curent care a beneficiat de sugestiile de expresivitate puse la îndemână de măștile din Africa și din insulele Pacificului. E, deci, foarte posibil ca descoperirea artei polineziene să se fi făcut și *direct* de Kirchner. Ceea ce demonstrează că încercarea de a stabili filiații atât de precise, în care nu se ține seama de atmosfera generală a unei epoci, de posibilitatea unor paralelisme și coincidențe poate fi pitorească (până la un punct), dar e lipsită tocmai de ceea ce ea consideră că deține într-o mai mare măsură: *exactitatea*.

Ipoteza lui Werner Hofmann - conform căreia expresionismul este doar o variantă a misticismului german de totdeauna - nu mi se pare nici ea capabilă să îmbrățișeze toate aspectele, atât de variate, ale unui curent întemeiat mai mult pe contribuția individualităților, decât pe aceea a unei estetici generale. Nu mi se pare adevărat că «adeziunea la folclor și ia artă primitivă a însemnat o soluție a misticismului potențial al unor artiști care nu știau despre ei că sunt niște iluminați mistici» 1. Există o conștiință partizană a celor mai mulți artiști expresioniști și, dacă e adevărat că misticismul e o componentă a expresionismului, ea nu poate fi disociată și absolutizată. Nici punctul de vedere al lui Hofmann nu explică de ce *acum*, în ajunul războiului, într-un anume moment al societății germane, s-a afirmat această «disponibilitate la misticism».¹⁹

Tradițiile artistice ale Germaniei erau, la sfârșitul secolului al XIX-lea, foarte deosebite de cele ale altor țări europene. Clasicismul nu a cunoscut, ca în pictura francezului Louis David, elanurile revoluționare (întrucâtva, e drept, declamatorii). Aspirația spre frumusețe, spre echilibru, spre monumental avea, în cultura germană, surse literare: Winckelmann și Goethe. Philipp Otto Runge folosea aceeași tehnică picturală ca și marele său contemporan, David, dar personajele sale

19 Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, München, 1966, p. 378.

trăiesc în mediul calm, lipsit aproape de relief, al oraşului patriarhal, păstrător al vechilor tradiţii. În ceea ce-l priveşte pe Mengs, adevăratul precursor al şcolii clasiciste, acesta nu a avut niciodată prestigiul lui David, sau al lui Ingres, pictura lui nu a constituit un adversar atât de primejdios al romantismului. De altminteri, romantismul german nu va da glas, decât rareori, generosului avânt revoluţionar pe care îl va exprima, frecvent în Franţa, şcoala lui Delacroix. Pictorul francez modificase nu numai perspectiva în care discuta subiectele tablourilor sale, ci însăşi tehnica pe care o opunea clasicismului. Romanticii germani introduseseră teme noi, creaseră o nouă ambianţă spirituală, dar tratamentul materiei picturale era tot cel tradiţional, de aceea tablourile lor sunt lipsite de acel freamăt al romantismului francez. Caspar David Friedrich, personalitatea cea mai proeminentă, poate, a romantismului german, înfăţişa teme convenţionale: ruine gotice, acoperite de zăpadă, peisaje cu munţi ce se prăvălesc ca într-o imensă catastrofă telurică, îndrăgostiţi privind răsăritul lunii pline. Evadând din coordonatele spaţiului şi ale timpului, pictura lui dobânda un anume caracter abstract, fără aderenţă la epocă, o pictură care împrumuta doar recuzita poeziei «magice» a lui Novalis, dar fără tragica, răscolitoarea vibraţie a versurilor lui.

În anii în care, în Franţa, ciocnirile dintre clasicism şi romantism se produceau, ireductibil, punând faţă în faţă nu numai două orientări artistice potrivnice, ci şi două concepţii opuse despre rolul artistului în lume, în Germania se bucura de stima academiilor de pictură şcoala aşă-zisă a «nazareenilor». Cornelius şi Overbeck, reprezentanţii cei mai de seamă ai curentului, exaltau teme biblice, pictate într-o factură clasică, meticuloasă şi fără elan.

La academia de artă din München, triumfaseră discipolii lui Courbet, în frunte cu Wilhelm Leibi, pictor de o mare precizie a notaţiei, dar ale cărui subiecte lăsau să se desluşască, uneori, concesii făcute gustului mic-

burghez. În ceea ce-l privește pe Adolf von Menzel, artist înzestrat cu un ascuțit simț al mișcării, pictura lui istorică are o înfățișare «arheologică», în sensul pe care Flaubert îl atribuia cuvântului: tablourile sale prezintă istoria ca pe un eveniment obișnuit. Termenul folosit de Max Deri, «naturalismul obiectiv», pentru a desemna direcția căreia aparțin cei doi pictori, sugerează tocmai această prezentare lipsită, în mod deliberat, de avântul romantic.

Anii petrecuți la Roma de elvețianul Arnold Böcklin au dus nu la o însușire convențională a temelor clasice, ci, de multe ori, la realizarea unor imagini clare, mărturisind un autentic simț al culorii. Compozițiile sale în care personajele se proiectează pe fundalul mării vor fi foarte apreciate de unii expresioniști ca Munch sau Kokoschka. Dar atunci, în ultimul pătrar al veacului, contemporanii admirau mai ales simbolistica sa întrucâtva pretențioasă, uneori voit filosofică. Idealismul viziunii sale, ca și acela al picturii lui Hans von Marées, gândirea socială confuză a multora dintre comentatorii fenomenului social și cultural aveau să lase urme adânci și în opera unor expresioniști.

Impresionismul german, îndeosebi cel al lui Max Liebermann, nu ar fi justificat activitatea polemică a expresionismului; pictorii impresioniști abordau subiecte ale vieții sociale și aspirația lor spre libertatea individului, spre exprimarea deplină a personalității a făcut ca despre creația lor să se afirme că «era mai degrabă o pictură de atitudine decât lirică»²⁰. În primele decenii ale secolului nostru, arta expresionistă se va manifesta, de altminteri, paralel cu creația impresioniștilor Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth; iar Käthe Kollwitz, una dintre personalitățile proeminente ale direcției militante în arta expresionistă, mărturisea admirația ei față de artiștii generației mai vârstnice.

În 1892, artiștii münchenezi, sub conducerea lui Fritz von Unde, s-au declarat potrivnici orientării oficial-academiste; ei au constituit un grup «secesionist», a cărui

20 Ludwig Justi, *Von Corinth bis Klee*, 1931, p. 16.

atitudine independentă a fost de îndată imitată de artiști din Berlin, Dresda, Stuttgart, Weimar, Düsseldorf, Karlsruhe și chiar din Viena. Simptomatică e împrejurarea că, la Berlin, secesiunea a fost prilejuită de atitudinea conducerii Academiei de artă față de expoziția lui Munch. În acel an 1892, artistul norvegian fusese invitat să deschidă o expoziție în capitala germană; dar, după numai două zile, Werner, președintele Academiei, înspăimântat de arta pictorului care avea numai 29 de ani, a hotărât închiderea expoziției, ceea ce a determinat, aproape imediat după aceea, prima «secesiune» în uniunea pictorilor berlinezi.

Expresionismul coboară din Scandinavia

Expresionismul nu s-a născut, deci, în arta germană. Anul 1892, în care o expoziție Edvard Munch a stat deschisă două zile în Berlin, a însemnat primul contact al artiștilor din Germania cu un pictor cu adevărat *expresionist*, în sensul atribuit, mai târziu, de estetica mișcării, acestui cuvânt. Vor mai trece treisprezece ani până când se va constitui cel dintâi grup al noii mișcări artistice; expoziția sa are, astfel, semnificația celei dintâi manifestări pe teritoriul Germaniei, a unei concepții artistice care avea să străbată, atât de adânc, creația europeană din preajma primului război.

Munch venea din Scandinavia, unde cunoscuse dramele lui Strindberg, pe cele ale lui Ibsen, și Björnsson, scrierile unui tânăr, Knut Hamsun. Problematika lor complexă, relațiile tragice ale individului cu mediul social, așa cum se înfățișau în operele literare și în filosofia lui Kierkegaard, au înrăurit, firește, gândirea tânărului artist. Care să fi fost cauzele pentru care Werner și academiștii s-au îngrozit în fața tablourilor lui Munch?

Pictorul norvegian studiasse la școala de artă din Christiania (Oslo de astăzi) și se formase sub influența pictorului Christian Krohg, ale cărui tablouri prezentând viața mizeră a mediilor interlope fuseseră, nu o dată, confiscate. Prieten cu literații din boema orașului său, făcând parte din grupul condus de romancierul Hans

Jaeger (ale cărui cărți, de asemenea de o violentă atitudine anti-filistină, fuseseră și ele confiscate), Munch învățase relativ timpuriu că arta nu poate spune adevărul fără să intre în conflict cu tradițiile unei societăți ipocrite, apărătoare a unor false valori morale.

Epoca în care se organiza, la Berlin, expoziția lui Munch, coincide cu aceea a fundamentării concepției lui Strindberg despre inegalitatea psihică dintre indivizi și despre importanța sugestiei în viața socială. Pentru dramaturgul suedez, existența umană se întemeiază pe luptă, o luptă care poate ajunge până la «asasinatul psihic», o luptă în care învingătorul este cel înzestrat «cu o forță sufletească superioară». Chiar în 1892, Strindberg va sosi la Berlin, unde spera să afle o atmosferă mai prielnică, prietenii mai înțelegători ai creației sale. Societatea suedeză (pe care o înfățișase în virulente trăsături caricaturale într-o dramă cum fusese *Camera roșie*) îl învinuise de «erezie morală» și, cu un an înainte, în 1891, tribunalul îl socotise nedemn de a-și mai crește copiii. Lumea literară berlineză făcuse o primire entuziastă dramei *Creditorii* și mi se pare firesc să-l socotim, astfel, pe Strindberg ca pe unul dintre intelectualii ale căror idei au înrăurit hotărâtor literatura și arta germană aflate pe atunci într-o vreme de căutări deznădăjduite ale unor forme noi de expresie.

Dramaturgia lui, de o sălbatică tensiune interioară, a cărei acțiune se desfășoară într-o atmosferă apăsătoare și ai cărei eroi se înfățișează ca niște ființe aproape inumane, purtând în structura lor adevărate abisuri ale trăirilor psihologice, va fi un frecvent punct de reper al creației artistice germane, care reflecta o lume socială la fel de neliniștitoare. Oricum, e limpede că Munch a rămas dator, întreaga lui viață, ideilor lui Strindberg și că, prin el, ca și prin dramaturgul suedez, arta germană câștiga o nouă dimensiune a conștiinței de sine.

S-a afirmat despre Munch că ar fi fost stăpânit de «un sentiment morbid de nesiguranță»²¹ și s-a pus această

constatare în legătură exclusivă cu influențele intelectuale receptate în propria sa țară. Se neglijează, cred, într-o asemenea definiție, legăturile pictorului cu unele direcții caracteristice ale artei europene contemporane cu el, legături mărturisite mai ales de operele sale de început. O *Noapte la Nisa*, pictată în 1891, demonstrează deopotrivă apropierea de caligrafia nervoasă a lui Lautrec și de concepția coloristică a lui Van Gogh. În *îndoiala*, din 1892, simbolismul de proveniență Gauguin este, de asemenea, limpede exprimat. De altminteri, Gauguin, a cărui pictură introducea din nou în centrul artei omul și problemele sale, îndoielile și întrebările sale grave, va da, și nu numai lui Munch, un îndemn estetic dintre cele mai hotărâte.

Pictat în 1893, *Țipătul* va avea largi ecouri în creația ulterioară a expresioniștilor; poate că, dintre toate operele lui Munch, aceasta va fi aceea la care artiștii generației următoare se vor referi cel mai adesea, cea în care vor regăsi propria lor deznădejde. Sub un cer crepuscular, pe care norii aleargă asemenea unor flăcări, lăsând să se zărească sticliri de un albastru metalic, în primul plan, un personaj cu obrazul galben, cu ochii lărgiți de spaimă, aleargă pe malul unei ape răscolite de vânt, ce pare că se năpustește asupra acestui om care strigă, terorizat, fără însă ca țipătul său să pară a fi auzit, de vreme ce două siluete, aflate ceva mai în spate, își continuă, impasibile plimbarea. Mai târziu, Munch va publica o povestire intitulată *Alfa și Omega* în care câteva rânduri par a fi un comentariu al *Țipătului*: «Alerga pe țărmul mării. Apa, cerul aveau culoarea sângelui. În văzduh, auzea strigăte și își acoperi urechile. Pământul, cerul și marea tremurau și el simți că-l copleșește spaima» x.

Semnificativ e că această scenă de o crispată dezolare se petrece pe un pod, într-un fel teritoriu în afara pământului și a apei. Podurile, atât de frecvente în pictura lui Munch, nu leagă niciodată două țărmuri, plutesc, parcă, deasupra tuturor elementelor, nu duc nicăieri. Chiar dacă, la unul din capetele unui asemenea pod, se deslușește priveliștea liniștită a unui sat, și «cele trei fete» care stau

de vorbă sunt înveșmântate în culori de o transparență calmă, reflexele aspre ale apei, strălucirea minerală a pământului dau întregii atmosfere o stranie neclintire.

Într-o declarație pe care a făcut-o cu prilejul expoziției sale din 1918, Munch respingea părerea unor critici că arta sa (și îndeosebi *Friza morții*) s-ar fi născut doar sub influența lui Strindberg. «Am lucrat la această friză, timp de treizeci de ani, cu lungi intervale... Friza a fost concepută ca o suită de picturi decorative care ar vrea să înfățișeze, laolaltă, o imagine a vieții. Ele sunt traversate de un țarm; dincolo de ele se întinde marea, veșnic neliniștită, iar sub coroanele copacilor e viața în deplinătatea și în varietatea ei, cu bucuriile și tristețile ei.»¹

Semnificativ e faptul că, printre cei dintâi care l-au înțeles, a fost Strindberg însuși: «Edvard Munch, acest artist de 32 de ani (textul e deci din 1895), pictorul esoteric al iubirii, al geloziei, al morții și al tristeții, a fost adesea victimă a neînțelegerii deliberate a criticului-călău care privește o operă de artă cu prea multă detașare.»²²²³

Munch a descoperit în împrejurările obișnuite ale vieții motive ale unei tragice descumpăniri sufletești. Nu numai compozițiile cu caracter fantastic (cum ar fi *Vampirul* din 1894), ci și acelea în care se evocă tragedii ale existenței (*Camera morții*, amintind surprinzător un tablou de Degas), izbucniri ale patimilor omenești (*Gelozia*), se desfășoară într-o tensiune greu de îndurat, sugerând incapacitatea omului de a se împăca cu propriul destin. Prin 1899 - 1900, a pictat o compoziție de mari proporții, intitulată *Dansul vieții*, un fel de replică la celebra *Cine suntem? De unde venim? Încotro mergem?* a lui Gauguin. Undeva, pe un țarm de mare, pe o pajiște de un verde întunecat, câteva perechi dansează. Simbolul tabloului se întemeiază pe folosirea a patru termeni: puritate - pasiune - izbucnire instinctuală - deznădejde, înscriși pe suprafața pânzei de la stânga la dreapta, în

22 în Eric Protter, *Painters on Painters*, 1963, p. 168 — 169.

23 *Ibid.* p. 168.

sensul obișnuit al scrisului, subliniindu-se, astfel, intenția narativă a lucrării. Asemenea lui Strindberg (a cărui influență, cu toate protestele lui Munch, nu poate fi exclusă cu totul) care considera că relațiile dintre sexe sunt determinante în existența umanității, Munch înfățișează această poveste a vieții ca o înșiruire de momente ale iubirii. Dar, tot ca la scriitorul suedez, fabula lui Munch se desfășoară ca o poveste a dezamăgirii, a viselor brutal și trivial retezate, a iluziilor amare, a minciunii care cuprinde și sfărâmă totul. În stânga tabloului, o fată îmbrăcată în alb, al cărei surâs vag luminează un obraz delicat; lângă ea suie lujerul suplu al unei flori, singura din întregul peisaj. În spate, doi dansatori se avântă într-o mișcare de o juvenilă frumusețe, părul fetei flutură în vânt. În centrul tabloului, o altă pereche: el cu trăsăturile feței consumate, parcă, de febră, ea cu ochii adumbriți, cu pleoapele grele, Amândoi dansează ca într-o magie; rochia roșie aprinsă a ei îl învâluie, cei doi dansatori stau sub puterea unei patimi covârșitoare, aproape paralizante. Mai în dreapta, o altă pereche: el, întors cu fața spre privitorul tabloului, are un chip animalic, mișcarea sa are ceva libidinos. Iar în extrema dreaptă, o femeie drapată în negru, cu mâinile împreunate ca într-o rugăciune zadarnică, privește întreaga scenă, comentând-o mut, deznădăjduită. Rochia e parcă sculptată în lemn negru, nicio boare nu o clintește, femeia e nemișcată asemenea unei statui funerare. În acordul dominant de verde cu roșu, prin definiție aspru, umbra femeii pune un accent tragic, mai cu seamă în dialogul violent pe care îl susține cu petele de alb din apropiere.

În fundal, o siluetă bizară, nedeslușită se înalță ca o statuie cu brațele tăiate, un idol neputincios. Deasupra, replică antiromantică, luna plină pune «un punct pe i», luminând straniu întreaga scenă în care siluetele se decupează tăios, fără să lase umbre pe iarba întunecată.

— mfritt» cht S» H «n EWI - beiut «0 Pl. n.lr

DERSTURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag Berlin W9/Potsdan>ei Straße 134 e		Ausstellu ngsräume Berlin W / Königin Augustastr. 51	
	HERWA RTH WALDEN		I
DRITTER JAHROANO	BERLI N 1913	NUMMER 150/151	

des Herrn Kfichier niher einiugehen. Die Talsache. dați sich Arbeite «von Kandtnsky im Pottwang-Moscum befinden. Wird Ihnen tur Oenfiga sagen, was leb von dem Künstler halte.

Hochachtung! vol Museum Toftwang Hage «l/W Osthaus

Für Kandinsky

Prompt Den kitten Teil dieser Kritik Usse Ich fort.

weil ei wesentlich neue Besebimpfunren nicht Din „Hsmbnrfer Premdenbl*It“ mehr bringt. Herr Kurt Kfichler binucht nicht WNB UTcorur 1913 verötlent Hcht folgende Kritik: widerlegt tu werden. Man 1st auch weniger em

Km-mkr pört fiber die Dreistigkeit eines Possenaulors. als

Zvr Austlellnng bei Louis Bock & Ober die Tatsache, da A einem Unwissenden von

Un număr al revistei «Der Sturm» în care s-a publicat un protest împotriva unor critici nedrepte la adresa lui Kandinsky (martie, 1913)

Chiar și o scenă istorică, precum *Moartea lui Marat*, dezvăluie în cromatismul de factură *fauvistă*, aceeași temă a luptei dintre femeie și bărbat, femeia reprezentând aci «puterea demonică, forța care-l anulează pe bărbat» h într-un tablou pictat în 1900 (deci după ce Munch fusese recunoscut de tinerii germani ca purtător al unui mesaj înnoitor), intenția narativă dispărea. Tabloul, intitulat *Melancolie*, ar fi putut să fie o replică la celebra gravură a lui Dürer; Munch a prezentat, însă, o figură obișnuită, o

femeie ale cărei gesturi nu au nimic grandilocvent, sunt mai degrabă ostenite și resemnate. Dar ea e așezată astfel încât contrastul dramatic dintre încăperea strâmtă și largile spații care se zăresc pe fereastră e puternic subliniat. Singurătatea femeii poartă în ea, parcă, sunetul trist al unui poem de Rilke:

Cine acum e singur, va rămâne-ndelung.

*O să vegheze, va citi, scrisori va scrie lungi...*²⁴

Când va muri, în 1944, artistul norvegian va încheia o carieră dintre cele mai chinuite; dar pictorii a căror participare la mișcarea expresionistă (îndeosebi Kokoschka și Kirchner) fusese definitorie se declaraseră întotdeauna «discipoli ai norvegianului»²⁵. Unele lucrări ale tânărului Picasso (precum acuarela *Capătul drumului*, din 1898) amintesc surprinzător de tehnica lui Munch. E foarte greu, însă, de presupus că în Spania autorul *Țipătului* ar fi fost cunoscut pe atunci; mi se pare, mai curând, că această similitudine a procedeelelor demonstrează că tema și expresia ei pluteau, cumva, în aer, în acea epocă a marilor destrămări sufletești și că Munch a fost doar un instrument prin care s-a concretizat atitudinea psihologică ce prevestea expresionismul. Munch, nu sugerase numai o lecție de tehnică picturală, provenind dintr-o «spasmodică îmbinare a elementelor esențiale din arta lui Van Gogh și a lui Gauguin»²⁶, ci îndemnase la dobândirea unei spiritualități tragice, specifice. Prin creația lui, concepția literară a lui Strindberg (și, într-o măsură, a lui

Ibsen), filosofia existențialistă a lui Kierkegaard, coborau în arta europeană, înainte chiar de a fi receptate de literatură.

În 1902, Matisse va picta câteva tablouri tratate în tonuri pure; dar Munch îl precedase pe acest drum, așa cum, altă dată, el însuși fusese precedat de Signac.

James Ensor și expresionismul baroc

24 *Zi de toamnă*, în traducerea lui Dan Constantinescu, antologia *Poezia germană modernă*, voi. I, E.P.L., 1967, p. 51.

25 Cf. Frederick B. Deknatel, *Edvard Munch*, 1950.

26* Vezi Bernard S. Myers, *op. cit.*, p. 36.

Unele istorii de artă îl menționează pe belgianul James Ensor printre artiștii a căror creație ar prezenta unele «similitudini» cu expresionismul. Alteori, el e pomenit printre pictorii care ar fi avut «o oarecare influență» asupra artiștilor expresioniști. Dar, indiferent de măsura în care se acceptă existența unei înrâuriri, Ensor e discutat, încă destul de des, *în afara* expresionismului, mai ales când cuvântul «expresionism» se referă strict la curentul artistic german. Cu toate că a murit în 1949 (se născuse în 1860), deci activitatea sa coincide cu afirmarea (și cu declinul) curentului, el e considerat o personalitate cu un drum propriu, ale cărui meandre ating uneori pe cele ale unor mișcări artistice, le întretaie, le influențează într-un fel sau altul. Câteodată e privit numai ca «o anticipare», neglijându-se faptul că această «anticipare» s-a manifestat statornic de-a lungul unei creații de șase decenii. Cândva, pictorul își definea astfel pasiunea coloristică: «M-am îndrăgostit de scheletul demodat al doamnelor moderniste, născute ca să slăbească, le-am contemplat îndelung frumoșii ochi albaștri și verzui, dar doamna Culoare, iubita mea, mi-a făcut semn. Da, doamna Culoare e prietena adevăratului pictor, ea explică toate evoluțiile mele, toate schimbările; se spunea pe vremuri: „Ensor își schimbă maniera ca pe o cămașă”... Prefer rozurile și gamele lor pure. Pictura spune culoare, eu gust mai puțin limbile moarte, linia lemnoasă, griul fad, tonurile veștede ale pictorilor-cimpanzei. Îmi compun culorile pe timp senin, cu ochii deschiși, cu privirea dârză, mâna ridicată, paleta încărcată, tuburile plesnind de culoare, cu pensula gata de luptă...»²⁷.

Ceea ce, firește, derutează pe comentatori e lipsa unei adeziuni declarate a lui Ensor la orice grupare expresionistă. A fost un solitar, dar printre pictorii germani ai epocii s-au aflat destui care, de asemenea, nu și-au afirmat deschis acordul cu direcțiile mișcării, ceea ce nu i-a împiedicat pe critici să îi discute în cadrul mai larg al unei arte cu care se dovedesc a fi atât de înrudiți. O

²⁷ Cf. Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, 1960, p. 549.

declarație ca aceea citată mai sus nu e, bineînțeles, un program estetic și simpla recunoaștere a funcției *expresive* pe care o împlinește culoarea nu ar fi fost suficientă pentru a-l așeza pe James Ensor alături de expresioniști. Dar întreaga sa ideologie artistică, așa cum o va reflecta creația lui de pictor, prezintă prea multe puncte comune cu aceea a grupărilor expresioniste pentru a îngădui discutarea ei în afara curentului sau ca pe o operă doar cu anume *afinități* cu expresionismul. Și, de vreme ce pictura și grafica unei artiste cum e Käthe Kollwitz, chiar când e anterioară formării unui grup expresionist, e comentată în perspectiva adeziunii sale de mai târziu la programul întregului curent, nu sunt motive pentru a-l discuta altfel pe Ensor.

În anii când se naștea impresionismul, Ensor picta dunele, marea, câmpiile din preajma țărmlui într-o notă gravă, dezolată, foarte depărtată de armoniile coloristice ale impresionistilor. Pictura era, pentru el, o modalitate elevată de cunoaștere. Drumul de la observarea obiectului până la reprezentarea lui pe pânză e un drum al neconținutei decantări a esențialului. «Cea din urmă viziune e una în care artistul vede subtilitățile luminii, planurile ei, punctul spre care gravitează²⁸». Pictura lui peisagistică – dar și interioarele domestice – evocă o atmosferă apăsătoare; Ensor rămâne și în pictura de gen (prin excelență flamandă) un sceptic, total lipsit de entuziasm. Misterul (cu întreaga lui poezie) este subiectul predilect al pictorului. O lume stranie, înrudită, desigur, cu aceea a poezilor simbolisți belgieni (mai ales cu aceea a lui Maeterlinck), se mișcă în tablourile lui. Orașele flamande, cu tradițiile lor baroce, cu aceea uimitoare exaltare a sentimentelor vitale, sunt interpretate în pictura lui Ensor într-o perspectivă foarte caracteristică. Străvechile carnavaluri ale lui Bruegel dobândesc înțelesuri noi; freneticele petreceri populare, explozii luminoase de energie, au devenit niște prilejuri de cugetare amară asupra rostului existenței. Odiioară, pictorii Flandrei

28 Cf. P. Haesaerts, *James Ensor*, Bruxelles, 1957, p. 96.

înfățișaseră măștile carnavalești luptând cu întunecații reprezentanți ai ascezei religioase; ele anunțau, pline de voie bună, răsăritul unei epoci noi, în care trupului i se recunoșteau drepturile obârșiei sale divine. Burlescul prevestea, astfel, sublimul.

S-a spus despre pânza lui Ensor din 1888, *Cristos intrând în Bruxelles*, că a stârnit tot atâtea discuții ca și *Olympia* lui Manet. O mulțime pestriță înaintea cântând pe străzile orașului, invadează piețele imense, se urcă pe clădiri. În frunte, un fel de Marte bărbos, cu ochii închiși de plăcere, cu capul închivărat răsturnat trufaș pe spate. În jur, politicieni, femei violent fardate, târgoveți, soldați, clovni. Într-un colț, în prim-plan, o hârcă de mort, împodobită cu joben, rânjește. În alt ungher, diavolul însuși zâmbește mulțumit. Lumea flutură stegulețe, eșarfe colorate, generalii trec cu pieptul bătut în medalii. Cristos, călărindu-și asinul, apare numai undeva, către fundalul tabloului; intrarea sa în oraș trece aproape neobservată în mijlocul defilării acestei mulțimi cu chipuri grotești. La drept vorbind, întreaga compoziție e un comentariu la *Calvarul* lui Bruegel; dar acolo figurile hidoase erau cele ale unor oameni care-l însoțeau, bucurându-se, pe osândit pe drumul spre răstignire. La Ensor, chipurile acestea animalice sunt ale unor indivizi care participă la triumful lui Cristos. Tabloul a fost, tocmai de aceea, considerat ca o dovadă de «lipsă de reverență religioasă»; dar, Ensor folosea legenda biblică numai ca pe un pretext pentru a înfățișa, într-o viziune de ansamblu, lumea contemporană, mistuită de patimi, meschină, îngâmfată. Diavolul și moartea, însă, stăpâneau (ca în străvechile picturi ale meșterilor flamanzi) întreaga adunare de oameni și de măști, simbolurile individuale erau, astfel, cuprinse într-o alegorie uriașă, în care burlescul și tragicul se amestecă într-o țesătură dureroasă. O fantezie sălbatică în care umorul e numai aparent; figurile mulțimii care înaintea spre privitor sunt schimonosite de ură. Măștile nu stârnesc râsul, ci înspăimântă. Ele au, mai degrabă decât o înfățișare carnavalescă, una totemică, menită să

răspândească groaza. Ensor nu cunoscuse însă, desigur, măștile africane; măștile sale au, așa cum s-a observat, forma celor folosite în practicile rituale ale Extremului

Orient. Pictura lui aducea, astfel, o strălucire exotică, destinată să sporească efectul straniu al combinațiilor coloristice și al subiectelor. Obiecte ciudate din galantarele magazinelor de antichități, scoici, țesături orientale, mici bibelouri caraghioase apar adesea în pânzele sale; în ceea ce privește masca, Ensor însuși mărturisea cândva: «M-am ferecat, bucuros, în lumea solitară în care tronează masca, lume plină de violență, de lumină și de strălucire. Masca îmi spune: prospețime a tonurilor, expresie foarte acută, decor somptuos, gesturi largi, neașteptate, mișcări dezordonate, dulce tulburare»²⁹.

Pentru el, deci, masca nu era un simplu ornament. Ea reprezenta o întreagă concepție despre realitate. Ceea ce ne este dat să cunoaștem din personalitatea umană nu este adevărata fizionomie, ci doar înfățișarea aparentă, iluzorie. Indiferent care e originea stilistică a măștilor lui Ensor, ceea ce mi se pare mai important este concepția pictorului despre funcția lor ca atare. Carnavalurile fuseseră, la poeții simbolști, un semn aspru al fățărniciei vieții, al veseliei inconștiente, pe care o pândește moartea. De la Villon, prin Baudelaire și, apoi, prin simbolști, ideea morții atotstăpânitoare cobora din romanice și pătrundea în arta modernă. Simbolștii belgieni adăugaseră spaima «orașului care ucide», astfel încât tradițiile picturii flamande, în care oamenii cu măști străbăteau ulițele târgurilor sub privirea găvanelor goale ale suveranelor cranii de morți, căpătau un înțeles nou, însă și mai tragic.

Masca însemna și posibilitatea virtuală a individului de a-și disimula personalitatea, de a și-o schimba. Până târziu, asemenea daruri erau puse pe seama unor forțe oculte. Poate că nu numai pentru că duceau o viață foarte puțin supusă normelor morale ale societății dominate de concepțiile catolice din timpul anti-reformei, artiștilor din vremea lui Molière li se contesta dreptul de a fi

29 Cf. Henri Perruchot, *Histoire de l'art moderne*, 1963, p. 115.

înmormântați în pământ sfințit. (De altminteri, *Romanul comic* al lui Scarron, pasionată pledoarie în sprijinul «comedianților», se referă mai ales la *autenticitatea* sentimentelor actorilor nu la *moralitatea* vieții lor, ceea ce ar însemna că tocmai această capacitate de a fi *oameni ca toți oamenii* li se pune la îndoială). Poate că nu numai din pricina «îndemnului la ocupații superficiale» pe care ar fi reprezentat-o teatrul, partizanii lui Cromwell au interzis spectacolele. Actorul era, în ochii drept-credincioșilor puritani din secolul al XVII-lea, un vrăjitor, de vreme ce izbutea să întrupeze alte ființe omenești, să le împrumute și chipul, și glasul, și gesturile. În folclorul multor popoare, riturile străvechi sunt și azi împlinite de personaje mascate; carnavalul, înainte de a deveni serbare populară, însemna un moment în calendarul creștin.

Aceste amintiri ale vremurilor de odinioară, inflexiunile lor mistice și mitologice sunt prezente și în pictura lui Ensor. De aceea carnavalurile sale nu mai sunt, poate, un semn de bucurie, ci un prilej de meditație amară asupra zădărniciiei vieții.

Masca este, în același timp, o modalitate nu numai de *a se ascunde* ci și de *a se izola* a omului. Jean Cassou observa predilecția lui Ensor pentru măști dar și pentru cochiliile de scoici. K Mi se pare că o concluzie dintre cele mai semnificative pentru filosofia artistului stă aci la îndemâna comentatorului. Cochilia semnifică și ea universul închis, claustrarea. Personajele lui Bruegel și ale lui Bosch se ascundeau și ele în fantastice cochilii. Fără îndoială, uimitoarele lor volute și irizări l-au ispitit pe Ensor pentru a pune un accent delicat în lumea barocă a tablourilor lui. Poate că, așa cum s-a presupus, ele aduceau îndepărtatul zvon al unei copilării petrecute într-un oraș de pe țărmul mării. Dar, pentru artist, amintirile copilăriei erau și ele triste, copiii din pictura lui au o gravitate dureroasă. Într-o pânză din 1884, de pildă. *Fetița cu pâpușă*, jucăriile au aceeași înfățișare sinistră ca și măștile din operele maturității. Profilul delicat al copilului, palid, fără surâs, se proiectează pe fundalul unui tapet cu flori

mari; sunt, însă, flori artificiale, flori fără sevă, în preajma lor silueta înveșmântată în negru a fetei pare și mai tristă. Copilul stă aproape de acest fundal, spațiul e și aici închis, ca între pereții unei scene.

Obsesia morții stăruie în întreaga operă a lui Ensor. Scheletul omenesc e, ca și la Edgar Poe, suprema deghizare a individului. Satira din pictura belgianului e departe de a fi «burlescă» așa cum o definesc unii comentatori. Întotdeauna, ea atinge nivelurile cele mai amare, cele mai dureroase ale umorului. Două schelete își dispută, într-un tablou din 1891, cadavrul unui spânzurat; de pe ușile care străpung peretele central al compoziției (tabloul e din nou arhitecturat asemenea unei scene), își fac apariția mai multe figuri mascate. Măștile sunt grotești, de prăjina mânuită de unul din luptători atârână un arlechin. Dar printre privitori se zăresc hârci ale unor schelete, țeasta arlechinului e și ea un craniu purtând drept singură podoabă capișonul tradițional. Burlescul devine de-a dreptul lugubru. Sau o altă pânză, *Moartea urmărind mulțimea*, în care scheletul, atât de familiar picturii lui Ensor, se năpustește asupra unor gloate îngrozite ce se revarsă pe străzile înguste ale unui oraș. Ochii sunt dilatați de spaimă, alteori ascund speranța vicleană de a se salva de deznodământ.

Acest sentiment al morții constituie, aș spune, elementul fundamental al expresionismului lui Ensor. Tocmai pentru că pictorul își înveșmântă personajele ce simbolizează moartea în straietele pestrițe ale clovnilor, tragedia e mai amară, reducând totul la proporțiile unei farse în care nimic nu e grav și impresionant.

Accentele acestei poezii agitate și crude, de o mare forță de introspecție vor fi regăsite în simbolurile morbide ale lui Bocklin (a cărui pictură, *Molima*, din 1898, o amintește îndeajuns de exact pe cea a lui Ensor, *Moartea urmărind mulțimea*), în alegoriile lui Hofer, în măștile lui Nolde și Pechstein, în umorul negru al lui Kubin. Culoarea, «doamna Culoare» căreia i se închina Ensor, zvâcnind, strălucitoare, palpitând, discretă, cucerea, rând pe rând,

arta expresioniștilor germani, prin neconținută, tumultuoasă mișcare a elementelor pe care o evoca.

Simțul acela inegalabil al aerului și al materiei, fertilizat de înțelegerea poetică a misterelor sufletului omenesc, a tragediilor unei existențe mărunte și chinuite, se întâlnea cu răscolitorul sentiment cosmic al lui Munch și cu poezia sfâșietoare a lui Trakl la rădăcinile viitorului expresionism german.

Ferdinand Hodler – un expresionist fără știrea sa

Elvețianul Ferdinand Hodler va introduce în expresionism o direcție diferită și foarte rodnică pentru arta contemporanilor și a urmașilor. Când expresionismul se afirmase ca școală, Hodler era un artist matur (se născuse în 1853), cu o operă solidă, unitară. Va înceta din viață în 1918, când expresionismul, aflat în plină ofensivă, va recunoaște în pictorul bernez un înaintaș.

E adevărat că arta lui Hodler se întemeiază pe o concepție mai puțin fermă decât a lui Munch sau a lui Ensor, că desenul său amintea, într-o măsură, arta Renașterii, dar și a nazareenilor.

Dar picturile și desenele lui evocau nu numai însușirile fizice ale omului, nu numai «forța sa vitală», dar și imaginile unei lumi transcendente pe care le vedea cu o exactitate de coșmar. În arta expresionistă, Hodler ocupă un loc întrucâtva separat. El nu realizează expresia nici prin culoare, așa cum vor face, de exemplu Nolde sau Schmidt-Rottluff, nici prin desenul aspru și dramatic care va caracteriza opera lui Käthe Kollwitz, ci relevă tragismul existenței prin evocarea unei atmosfere apăsătoare, bântuită de febre, desenul precis, gestul notat cu exactitate împlinesc o funcție estetică foarte clară. Detaliile sunt notate cu aceeași minuție cu care unii suprarealiști, Magritte, Delvaux sau Dalí, își vor transcrie tulburatele visuri.

Noaptea e o compoziție caracteristică pentru arta lui Hodler; într-un spațiu nedeterminat, câțiva oameni dorm. Compoziția e construită în ritmuri liniare complexe, trupurile, de o frumusețe renașcentistă, sunt așezate într-

un fel de X turtit, în centrul căruia, un bărbat e torturat de o făptură îmbrăcată în negru, materializare a spaimei, a coșmarului. Dar nici somnul celorlalte personaje nu e un somn liniștit, aproape toate trupurile par chircite, vise întunecate le frământă. Pictura expresioniștilor va relua această temă a nopții, pentru ei vreme de beznă și de chin, în miezul căreia se petrec grozăvii, vreme a păcatului, a desfrâului și a crimei. Tabloul lui Hodler prefigura, în 1890, o temă predilectă a urmașilor săi, căreia Trakl îi dădea contur liric:

Blestemate fiți voi, întunecate otrăvuri.

Somn albi

Această preaciudată grădină

De copaci în amurg.

Plină cu șerpi, fluturi de noapte

Păianjeni, lilioci îl

Noapțile acestea grele, pline de spaimă, coboară din literatura cu fantome a romanului gotic; dar în expresionism sentimentul răvășit, insomnia febrilă, încărcată de groază capătă o intensitate acută.

Arta lui Hodler nu e, însă, consecvent expresionistă; misterul nu are întotdeauna acea semnificație a unei spaime care declanșează violent reacțiile unei sensibilități malade. Nici deformările nu aduc mărturia intenselor trăiri ale personajelor. Uneori, ca în *Tăietorul de lemne* din 1910, pictorul pare mai curând că înalță un imn elanului omenesc; muncitorul e observat cu luare-aminte, gestul lui are, însă, ceva declamator în exactitatea anatomică cu care e descris. Alteori (în *Cel ales*, de pildă), grija pentru simetria geometrică duce la un desăvârșit echilibru static. Poate că o mențiune deosebită i se cuvine *Euritmiei* din 1895, lucrare ce nu vrea să se limiteze la un simplu studiu al mișcării unor personaje drapate în robe antice (sau, mai degrabă, gotice); oamenii urmează o mișcare continuă, înceată, ei nu se întâlnesc în drumul pe care îl parcurg, totuși, împreună. E o procesiune tăcută care se îndreaptă spre mormânt.

Pentru el, misiunea pictorului, așa cum o definea într-

o conferință din 1897, e aceea de «a da expresie elementelor eterne ale naturii, de a desfășura frumusețea lor lăuntrică. Artistul vorbește despre natură, făcând ca înfățișările ei să ne fie vizibile, el sanctifică formele trupului omenesc. El ne arată o natură mai mare, mai simplă - o natură eliberată de toate detaliile care nu au niciun înțeles... Când artistul creează, el împrumută elementele reprezentării dintr-o lume reală, o lume care există și în care el trăiește... Arta este un *gestus* al frumuseții»³⁰.

Fiecare siluetă observată separat poate fi considerată *naturalistă* -, ansamblul, însă, e simbolic și, prin urmare, profund anti-naturalist, artistul își propune să obțină un efect metaforic, nu să reproducă fidel detaliile unui corp. Acesta e paradoxul la care s-au referit unii comentatori ai lui Hodler: conturul realist al desenului e combinat cu gestul nerealist, care adaugă clemente esențiale tensiunii sufletești din tablourile lui³¹. Chiar și operele pictate în jurul lui 1900, în care gesturile și atitudinile sunt inspirate de dansurile la modă pe atunci, sunt caracterizate de aceste îmbinări între real și simbolic.

Portretele, cu privire intensă, cu tendința lor de a se înscrie în forme geometrice clare, mărturisesc intenția de a acorda lumii interioare a personajelor mai multă atenție decât înfățișării exterioare, în felul în care, peste vreo două decenii, va picta Otto Dix. În ceea ce privește peisajul, Hodler va evolua de la pictura de notație, spre una construită geometric, simetric, apoi spre una alegorică, în care artistul pare a fi absorbit de o natură efervescentă, neliniștită, agitată.

S-a spus despre o pictură murală a sa, *Unitatea*, aflată la primăria din Hanovra, că amintește de *Jurământul de la Jeu-de-Paume*, al lui Louis David, și aci mâinile ridicate alcătuind un ritm neașteptat, plin de mișcare. Hodler a pictat-o în 1913; ea avea, însă, darul să prevestească biruința apropiată a mișcării expresioniste la

30 în Eric Protter, *op. cit.*, p. 158.

31 Vezi Fritz Schmalenbach, *Kunsthistorische Studien*, 1941, p. 88.

care el n-a aderat niciodată deschis, dar ai cărei artiști l-au admirat, însușindu-și viziunea omului însingurat și tulburat de înspăimântătoare coșmaruri.

Käthe Koliwitz și umanismul

Printre artiștii care au prefigurat estetica expresionistă, înainte ca aceasta să fi fost definită ca atare, se cuvine menționată, fără îndoială, Käthe Koliwitz. Provenea dintr-o familie de intelectuali cu tradiții liberale care resimțise dramatic presiunea concepțiilor înaltei societăți germane. Politica militaristă, anti-democratică a guvernelor de la sfârșitul secolului întâmpina pretutindeni o opoziție din ce în ce mai decisă, o bună parte a intelectualității declarându-și dezacordul, într-un fel sau altul, cu Bismarck și cu urmașii săi. Curentul de opinie publică, creat de cercurile socialiste, antrenase numeroși scriitori, artiști, savanți, ziariști, decretați de guvern «elemente dizolvante și primejdioase». Printre aceștia se aflaseră bunicul viitoareii artiste, tatăl ei, un jurist cu vederi umanitare, un frate (editor al unor cărți privite cu suspiciune de autorități), soțul, medic în mahalalele mizere ale Berlinului.

Debutul artei va sta sub semnul unui protest lucid îndreptat împotriva mentalității burgheziei germane, protest cu atât mai semnificativ cu cât el va fi formulat din perspectiva ideologică a proletariatului. Între 1894 și 1898, tânăra graficiană (se născuse în 1867) a consacrat un ciclu de gravuri personajelor dramei *Țesătorii* a lui Hauptmann, pe care, asemenea scriitorului, le vedea avântându-se, răzbunătoare, la luptă. Grupuri de oameni cu obraji însemnați de suferință, cu trupuri greoaie, cu mâini mari, muncite, înaintează sub linia înaltă a orizontului. Käthe Koliwitz respingea emfaticul, personajele sale au o aspră firească, impresionantă prin drama pe care o trăiesc și pe care o exprimă nu atât prin gest, cât prin expresia figurii. În prim plan, însă, într-o rezolvare care va deveni caracteristică pentru Koliwitz, un copil cu figura de o mare puritate a ațipit, dus în cârcă de maică-sa, pesemne o văduvă, cu chipul îngândurat. De cele

mai multe ori, expresioniștii vor considera durerea și prăbușirea morală ca pe un destin universal căruia i se supune, deopotrivă, întreaga omenire. Käthe Kollwitz va apăra, cu gestul unei femei care-și protejează pruncii, zona aceasta a copilăriei, declarând-o teritoriu unic al frumuseții și al adevărului.

Conflictul social, extrem de ascuțit, e sugerat într-o tehnică grafică tradițională, în care artista nu urmărește să atingă nici sfâșietoarele intensități din gravurile lui Munch, nici sensurile simbolice ale lui Hodler. Confruntată de contradicțiile dramatice născute în procesul industrializării, Germania își amintea de momente ale unei lupte înverșunate purtate, cu multă vreme în urmă, împotriva împilării. Subiectele însele erau dramatice, aduceau mărturia unei încordări, suficientă pentru a conferi operelor de artă care o cuprindeau același dramatism.

Războiul țărănesc din secolul al XVI-lea era una din aceste teme. Käthe Kollwitz i-a dedicat un ciclu de lucrări, stăpânite de aceeași tensiune tragică, tensiune care era a împrejurărilor narate și care trebuia să se păstreze, simplă, lipsită de grandilocvență, și în operă. De aceea, artista a preferat să înfățișeze aceste împrejurări istorice (care aveau atâtea asemănări cu situația contemporană a Germaniei) ca pe niște drame omenești. Ea evolua de la *relatarea* unor scene spre *comentarea* lor, încercând să stabilească înțelesuri mai generale, mai cuprinzătoare. Pe câmpul de bătaie, unde cadavrele răsculaților zac risipite, o femeie și-a descoperit fiul. Gestul cu care se apleacă asupra-i, raza de lumină ce cade pe obrazul celui ucis și pe mâna bătrână a femeii, lăsând restul în penumbră, aduce o anume vibrație sentimentală, absentă în *Țesătorii* (unde, fără îndoială, atitudinea sufletească a lui Hauptmann determina și expresia artistică a gravurii).

Împăratul, preaputernicul Wilhelm al II-lea, s-a împotrivit ca artistei să-i fie decernată o medalie de aur pe care i-o acordaseră pictorii berlinezi. Aceasta se întâmpla după ce Käthe Kollwitz realizase ciclul *Țesătorilor*. E și mai

lesne de înțeles de ce, după *Războiul țărănesc*, împărăteasa a poruncit să fie interzis un afiș al artistei. Și e cu atât mai limpede de ce, în 1912, în plină pregătire de război a Germaniei Wilhelmiene, poliția va confisca un alt afiș, conceput ca un apel pentru apărarea vieții copiilor.

În anii de după război, activitatea militantă a acestei artiste generoase va deveni și mai intensă. Idealurile de libertate ale omenirii vor găsi în creația ei o exprimare clară și fermă; Käthe Kollwitz se va consacra îndeosebi gravurii și afișului, arte care îi vor îngădui să se adreseze unor mari mulțimi de oameni. În suprafețe tranșante de alb și negru, subliniind dramatismul subiectelor, ea va crea litografii inspirate din tragicele evenimente de după războiul mondial, unele dintre ele devenind adevărate documente despre o epocă plină de frământări și de ciocniri sociale. Xilogravura intitulată *în amintirea lui Karl Liebknecht* va evoca asasinarea conducătorului clasei muncitoare germane, într-o imagine plină de patos.

În aceeași perioadă, Kollwitz va crea și alte gravuri devenite apoi celebre, cunoscând o largă răspândire, unele dintre ele fiind reproduse și în presa democratică românească: *Părinți, Uciși în luptă, Copiii Germaniei sunt înfometați, Pâine* /... Simplitatea și cursivitatea liniei provenea, ca și în vestitul afiș *să nu mai fie niciodată război!* din dorința realizării unei arte perfect accesibile. Inflexiunile expresioniste, evidente în gestul violent, în tratarea acuzată a trăsăturilor fizionomice, sunt convertite într-o aspirație spre maximă expresivitate psihologică. Ciclul de xilogravuri intitulat *Războiul*, cu contrastele abrupte de alb-negru, e o asemenea creație prin care expresionismul va căpăta o direcție militantă dintre cele mai categorice. Desfășurându-se asemenea unei poeme epice ciclul debutează cu o imagine intitulată *Sacrificiu*, în care linia are ceva din asprimea monumentală a lui Gauguin, pentru a cuprinde, apoi, diferite trepte ale intensității sentimentului, exaltare, dezamăgire, deznădejde, într-o gravură care poartă titlul *Văduvă*, un trup căzut de-a curmezișul câmpului vizual al privitorului

taie brusesuprafața hârtiei, despărțind simbolic întunericul de lumină. Într-un raccourci desenat cu precizie, femeia înveșmântată într-un lințoliu ale cărui falduri cad, grele, stă, parcă, la hotarul dintre moarte și viață, strângând în brațul drept, chircit, cadavrul unui copil. E o replică la gravura inițială a ciclului, *Sacrificiu*, în care o femeie își întinde cu amândouă mâinile pruncul dormind liniștit, întregul grup fiind puternic luminat din față. În această lucrare, femeia și copilul ies, parcă, din corola unei flori de întuneric, tăind zona neagră a desenului și atingând cu fruntea lumina scânteietoare a unei aureole care cuprinde întreaga scenă; în cealaltă, bezna izvorăște chiar din trupurile celor doi morți.

Käthe Koliwitz a fost unul dintre acei artiști a căror creație plină de noblețe a apărat autenticele valori umane, în anii furiei brune a hitlerismului, unul dintre artiștii care n-au capitulat. Despre ea, Romain Rolland spunea: «Femeia aceasta, cu inima ei mare, a cuprins omenirea în brațele ei de mamă, cu o milă sobră și tandră. Ea e glasul tăcerii celor sacrificați».

ANII IMPETUOASEI AFIRMĂRI
A EXPRESIONISMULUI

DIE BRÜCKE (PUNTEA)

Într-un studiu foarte concentrat, *Expresionismul, această artă care e un strigăt*³², Michel Ragon stabilea câteva perioade distincte ale dezvoltării mișcării. Cu toate că, în spiritul interpretărilor tradiționale, Ragon deschide prea mult unghiul de cuprindere al expresionismului, incluzând personalități al căror contact cu această școală e numai accidental, cred că periodizarea propusă de el constituie o bună bază de discuție. Prima perioadă, cea din 1885 până în 1900, e aceea a prevestirii expresionismului, a pregătirii unei atmosfere prielnice afirmării sentimentului expresionist. Cea de-a doua perioadă, al cărei început Ragon îl fixează la 1905, ar fi a constituirii grupărilor expresioniste, a delimitării lor estetice. În sfârșit, cea de-a treia ar fi aceea a răspândirii ideologiei

expresioniste și ar fi cuprinsă între 1910 și 1930.

Dezavantajul acestei împărțiri e acela că lasă unele spații albe, că explică prea puțin evenimentele petrecute între 1900 și 1905. După cum mi se pare că a declara expresionismul încheiat în 1930 înseamnă a neglija activitatea antifascistă a multor artiști expresioniști din Germania, dar și din alte țări în care estetica școlii se impusese prin creația unor graficieni, sculptori și pictori de seamă; de altminteri, ultimele consecințe ale dezvoltării expresionismului trebuie căutate în anume direcții ale abstracționismului, deci în anii de după al doilea război. Dar meritul periodizării lui Michel Ragon e că urmărește istoria unei mișcări în funcție de cristalizarea și difuziunea ideilor estetice și nu în paralel cu activitatea unor personalități; oricât de definitorie ar fi această activitate pentru o întreagă direcție artistică, e limpede că ea nu poate fi confundată cu *școala*, că un artist se poate apropia sau îndepărta, pentru o anume perioadă, de mișcare, influențele fiind reciproce, dar că un curent înseamnă totuși însușirea unei *stări generale de spirit*.



E.L. Kirchner, *Pagină de titlu pentru cronica grupului «Die Brücke», 1913*

Cel dintâi grup constituit al expresionismului a fost *Die Brücke* (Puntea) care a luat ființă în 1905 la Dresda (alți istorici ai mișcării expresioniste, printre ei și foști membri ai grupului, fixează în 1904 data la care artiștii din *Die Brücke* ar fi luat hotărârea întemeierii unei asemenea grupări¹). Alegând «puntea» ca simbol al asociației, cei patru pictori fondatori, Kirchner, Heckel, Bleyl și Schmidt-Rottluff, doreau să releve credința într-o artă a viitorului,

către care se îndreptau, entuziaști; gruparea lor urma să fie o «punte» spre această artă. De fapt, *Die Brücke* nu propunea un program de acțiune, nu definea decât foarte vag «arta viitorului» pe care declara că o anticipează. Ernst Ludwig Kirchner, unul dintre șefii necontestati ai expresionismului, va lansa, în 1913, un apel care demonstrează cât de largi erau limitele grupului, cât de relative erau exigențele sale estetice: «încrezători în progres, în viitoarea generație de creatori și amatori de artă, chemăm pe tineri să se grupeze și, ca tineri care poartă viitorul în ei, vrem să cucerim libertatea de acțiune și de viață, în fața vechilor forțe atât de greu de deșrădăcinat. Îi primim pe toți aceia care dau glas, direct și sincer, impulsului lor creator»³³.

Pentru Kirchner, programele și manifestele artistice nu sunt justificate, atâta vreme cât «regulile se constituie în timpul lucrului, prin personalitatea artistului, prin caracteristicile individuale ale tehnicii sale, prin scopul pe care și-l propune. Regulile reies din opera săvârșită, dar niciodată nu se poate construi o operă pe baza unor legi sau a unor modele... Opera de artă se naște din transpunerea totală a ideii personale în timpul lucrului»³⁴.

Die Brücke era, înainte de toate, o comunitate profesională și spirituală, așa cum fusese aceea a artiștilor germani aflați, în 1810, în Italia, la mănăstirea Sant' Isidoro, sau «Frăția preraphaelită» a artiștilor englezi, la 1848; Van Gogh visase și el să întemeieze, împreună cu Gauguin și Emile Bernard, un falanster artistic. Artiștii «Punții» lucrau împreună în atelierele lui Heckel și Kirchner pe care le mobilaseră ei înșiși; de jur-împrejurul pereților împodobiți cu picturi, erau așezate lăzi de lemn alb, negeluit, vopsite în culori vii. Atmosfera acestor încăperi, spun unii dintre cei care le-au vizitat, o amintea pe aceea a atelierului parizian al lui Gauguin, de asemenea mobilat de pictor însuși.

Cei patru pictori se îndeletniceau și cu sculptura și

xilogravura, iar mai târziu și cu unele cartoane pentru vitrouri. Pentru că în casa grupului se găseau puțini bani, artiștii întemeiară o asociație a «Prietenilor Punții» din care făceau parte câțiva colecționari de stampe, cărora li se rezervau gravurile «exemplar de artist», contra unei sume destul de importante. În 1906, alți câțiva artiști aderară la *Die Brücke*: Max Pechstein, Emil Nolde, dar și unii din afara Germaniei; elvețianul Cuno Amiet (care-l întâlnise, cu câțiva ani în urmă, pe Gauguin) și finlandezul Axei Gallen-Kallela. Pictorii «Punții» studiau împreună arta vechilor maeștri germani, arta neagră (pe care au descoperit-o înaintea multor confrăți din alte țări), gravau, litografiau, pictau acuarele, pe care apoi le discutau îndelung. Adevărații maeștri ai artei moderne erau, pentru ei, Van Gogh și Ensor³⁵. Prima expoziție a grupului a fost organizată în sala de eșantioane a unei fabrici de lămpi din Dresda; participau Bleyl, Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, Pechstein. Expoziția atesta apariția unei noi generații, ale cărei idealuri l-au impresionat și pe bătrânul pictor Liebermann (reprezentant al impresionismului german) de vreme ce în 1907, în catalogul expoziției sale jubiliare, el vorbea despre transformarea revoluționarilor din arta de odinioară în clasici contemporani. Pentru prima dată, rolul tinerilor în arta germană modernă era discutat fățiș. Cea dintâi victorie a grupului a fost primirea, în expoziția secesionistă din 1908, a unor desene și gravuri.

Conflictul a izbucnit nu peste multă vreme; când, în 1910, la expoziția Secesiunii berlineze, douăzeci și șapte de tineri artiști au fost refuzați, era clar că punțile dintre generații erau definitiv rupte. Pechstein, ale cărui opere fuseseră și ele respinse, întemeie o «nouă secesiune», în expoziția căreia au fost primiți refuzații de la cealaltă secesiune, cea «veche». Din noul grup făceau parte nu numai artiștii de la *Die Brücke*, ci și alții care nu aderaseră la programul destui de vag al asociației; se produceau alte regroupări de forțe artistice.

35 Vezi Dora Vallier, *Geschichte der Malerei 1870 — 1940*, Köln, 1963, p. 59.

Die Brücke începea să se piardă în mulțimea de artiști «independenți», cu atât mai mult cu cât Nolde, pictor de prestigiu încă de pe atunci, părăsise grupul. Revista «Der Sturm» (Furtuna) se declară partizană a «noii secesiuni», iar editorul ei, eruditul critic Herwarth Walden organiza, în sala de expoziții a revistei, manifestări ale tinerilor artiști. Walden și soția sa, muziciana Nelly Roslund, prezentau nu numai arta grupului *Die Brücke* și a prietenilor săi, ci și pe aceea a futuristilor și a cubiștilor, așezând, astfel, creația expresionistă într-un sugestiv peisaj al artei moderne. Mai târziu, expozițiile galeriei «Der Sturm» vor străbate Europa, și vor ajunge până în Japonia, făcând, în felul acesta, o eficientă propagandă pentru arta acestei epoci. O editură, o librărie, o școală de artă, o mică sală de spectacole (rezervată conferințelor, discuțiilor, reprezentațiilor teatrale), colecția de artă, «serile artistice», toate organizate de soții Walden, vor contribui la popularizarea unei direcții artistice încă insuficient înțeleasă, care provocase multe adversități nu numai în cercurile artistice tradiționale, ci și în cele politice.

În 1911, artiștii lui *Die Brücke* se stabileau la Berlin unde, nu peste multă vreme făceau să apară ziarele «Die Aktion» (Acțiunea) și «Revolution» (Revoluția) precum și revista «Die neue Kunst» (Arta nouă). Dar grupul nu mai avea unitatea și forța afirmată cu câțiva ani în urmă. Părăsită de Nolde (și de Bleyl, care renunțase și la pictură), primind adeziunea unor artiști ale căror concepții erau foarte deosebite, gruparea devenise eterogenă. Se impunea necesitatea constituirii unui grup cu o ideologie mai limpede, cu atât mai mult cu cât ciocnirile cu adversarii artistici și politici deveniseră foarte violente. În 1913, grupul *Die Brücke* era, de fapt, desființat.

În operele de artă ale acelor ani se prevestea catastrofa socială care nu avea, de altfel, să întârzie. Nolde picta un tablou dramatic, plin de crâncene presentimente, care se intitula *Soldați în război*; tânărul Franz Marc o

sfâșietoare *Soartă a animalelor*, iar colegul său de generație, Ludwig Meidner, profetiza, în câteva scene apocaliptice, apropierea măcelului mondial. O generație întreagă descoperea brusc dimensiunile crizei sociale pe care unii dintre ei o cunoscuseră în manifestările vieții culturale și morale. Pentru mulți intelectuali germani, războiul care se anunța însemna «sfârșitul lumii», o fatalitate împotriva căreia nu aveau cum să lupte. Unii credeau încă în capacitatea frumuseții și a «forței morale» pe care le idolatrizau, de a schimba destinul omenirii. Alții socoteau că unica salvare poate fi așteptată numai de la «ideea universală de Dumnezeu» pe care o întrupa o anume literatură neo-romantică a vremii.

Îndemnul de a căuta adevărul în universul interior al omului provenea, de fapt, dintr-o deznădăjduită încercare de apărare împotriva alcătuirii strâmbe a lumii din afară. Credința unui Stefan George că e necesară o transformare fundamentală a criteriilor morale, o primenire a modului de a înțelege și de a trăi viața, găsea tot mai mulți adepți printre intelectualii germani. În aceeași vreme, dramele anti-naturaliste ale lui Frank Wedekind (mai cu seamă *Deșteptarea primăverii*, scrisă în 1891, dar reprezentată abia în 1906) aduceau și ele în dezbatere problema necesității unei noi spiritualități, capabilă să descopere, cu profundă sinceritate, cusururile unei lumi împietrite, ale unei lumi care adora fetișuri. Cu toate implicațiile sale mistice, dramaturgia lui Wedekind (ca și aceea a lui Strindberg, reprezentată între 1913 și 1915 în șaizeci de orașe germane³⁶) deschidea perspective asupra unei umanități superioare, în care filistinismul și oprimarea individului erau abolite.

Exista, firește, o anume afinitate a unei părți din intelectualitatea germană cu soluțiile utopice, cu aspirația spre «adevăruri» supreme, spre un amestec de real și de ireal pe care le descifrau în opera extatică a unui Strindberg, de pildă; alții, însă, converteau aceste năzuințe

³⁶ Richard Samuel and R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*, 1939.

într-un program social mai precis și mai activ. La aceasta contribuia fără îndoială, atmosfera creată de gravurile unei Käthe Koliwitz, de romanele anti-burgheze, anti-șovine; încă din 1892, Richard Dehmel (care fusese prieten cu Munch) compusese poeme inspirate de viața muncitorilor, poeme în care se deslușesc puternice accente de revoltă:

Doar timp! Noi simțim furtuna în vânt.

Cei mulți.

O veșnicie doar în zbor;

Femeia mea, iubite prunc.

Ce ne lipsește-i doar la ce dăm spor.

Spre a fi semeți cum păsările sunt:

Doar timp! 1

Rainer Maria Rilke (a cărui soție era prietena unei pictorițe expresioniste, Paula Modersohn-Becker) descoperea degradarea spirituală la care osândește viața citadină, cu dramaticele ei contraste, idee foarte prețuită de artiștii lui *Die Brücke*. Profunda nemulțumire a acestor artiști era simptomatică pentru eforturile de a stabili noi relații între individ și societate, în anii în care o tensiune tragică prevestea nenorocirea. În anii în care și relațiile dintre om și divinitate trebuiau modificate așa cum cereau artiștii vremii, expresioniștii printre cei dintâi.

De altminteri termenul «expresionist» a fost folosit pentru prima dată tocmai în aceste grave împrejurări. După unii, cel dintâi care l-a rostit a fost Paul Cassirer, negustor de tablouri cu un gust foarte rafinat, sprijinitor al tinerei arte. La Berlin, la celebra expoziție secesionistă din 1910, un membru al juriului ar fi întrebat, pe jumătate nedumerit, pe jumătate disprețuitor, în fața unui tablou al lui Pechstein: «Asta-i un tablou impresionist?» La care Cassirer ar fi replicat sec: «Nu, e expresionist». Alții cred că un critic francez, Louis Vauxcelles, ar fi fost cel care a pronunțat pentru întâia oară cuvântul³⁷. Alții consideră că Wilhelm Worringer l-ar fi folosit pentru prima dată, într-un articol din «Der Sturm»³⁸. Esteticianul german se referea,

37 Vezi Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst*, 1920.

38 Numărul din august 1911.

însă, la «tinerii sinteziști și expresioniști parizieni: Cézanne, Van Gogh, Matisse». Termenul era, deci, utilizat aici în alt sens decât cel care avea să-i fie atribuit mai târziu.

DER BLAUE REITER (CĂLĂREȚUL ALBASTRU)

În 1912, însă, la expoziția unui grup de artiști, cuvântul *expressionism* va căpăta înțelesul care avea să-l consacre. Grupul



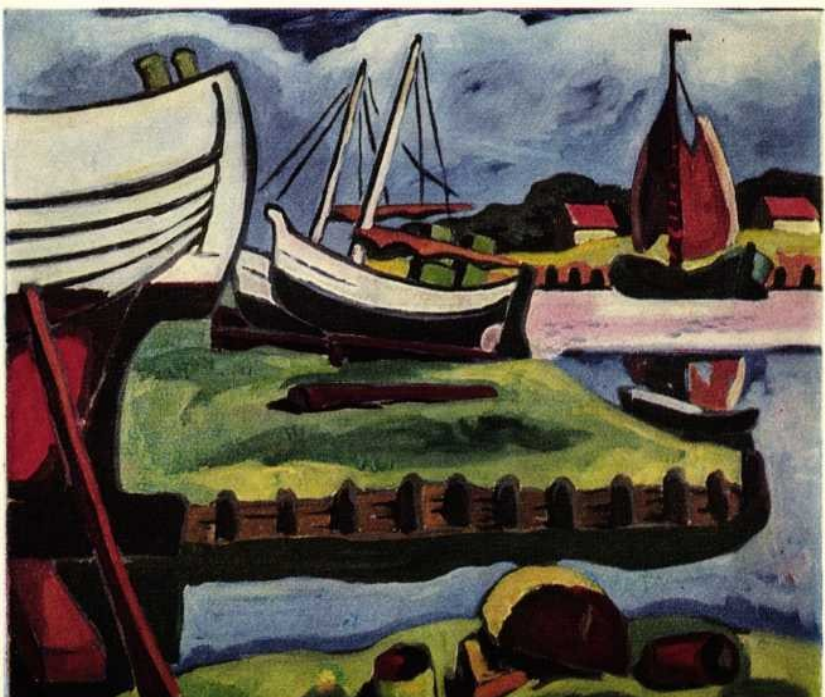


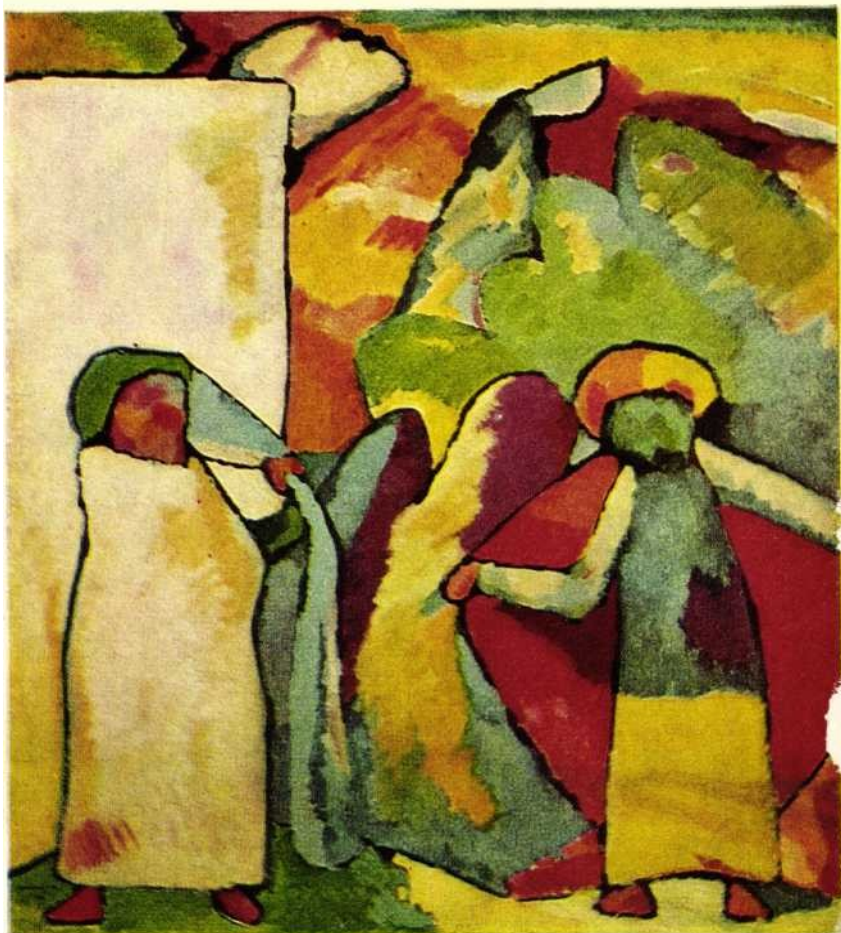
2. James Ensor.
Natură moartă cu cranii
3. Oskar Kokoschka.
Tragedia omului, afiș, 1908
4. Oskar Kokoschka.
*Salzburg*³⁹

KOKOSCHKA



DRAMA-KOMÖDIE
SOMMERTHEATER IN DER
KUNSTSCHAU
REGIE-ERNST REINHOLD





5. Wassily Kandinsky,
Improvizație nr. 6, 1910

purta bizarul nume *Călărețul albastru* (Blaue Reiter) și istoria sa e ceva mai veche.

La München, primul grup secesionist s-a constituit în 1892; la cea dintâi expoziție a sa erau prezentate și opere ale lui Corot, Millet, Courbet, Böklin, Liebermann, printre ei; precum se vede, artiști ce urmăreau să descopere înfățișarea obiectivă a lumii. Poate că nu e o simplă întâmplare prezența proscrisului Courbet, comunardul. În capitala Bavariei va apărea, peste câțiva ani, revista «Jugend» (Tinerețe); artiștii care vor împărtăși ideile revistei se vor grupa într-o mișcare ce va purta numele de *Jugendstil*. «Stilul tinereți» era o formă a artelor decorative, aplicată la obiectele care formează cadrul vieții cotidiene; el constituia, de fapt, un protest împotriva urâțirii culturii citadine sub influența produselor în serie, fabricate fără preocupări estetice. E ceea ce încercase, în Anglia, cu o jumătate de secol mai înainte și «Frăția preraphaelită» (și, mai ales, John Millais și William Morris) care recomandase aplicarea unor norme artistice la întreaga producție a lucrurilor destinate uzului comun.

În 1896, trei artiști ruși, Wassily Kandinsky, Alexei Jawlensky și Marianne Werefkin poposiră la München, aducând cu ei o arzătoare dorință de înnoire a concepțiilor artistice tradiționalist academice. Un nou orizont se deschide, odată cu arta lor, în fața pictorilor münchenezi: arta populară rusă, cu insolitul ei colorit. Peste un an, va sosi la München Ferdinand Hodler, ale cărui compoziții, *Euritmie* și *Noaptea* vor fi distinse aci cu o medalie de aur. Münchenul devine repede un centru al artei tinere, a cărei ofensivă anti-impresionistă a fost atât de puternică, încât doi dintre cei mai de seamă impresioniști münchenezi, Max Slevogt și Lovis Corinth, plecară la Berlin.

În 1902, Kandinsky inaugurează la München o școală de artă și e ales președinte al noului grup «Falangă», grup care, în 1904, va organiza o expoziție a post-impresionismului. La prestigiul artistic al capitalei bavareze va contribui și numirea, ca director al muzeului

național, a doctorului Tschudi, fostul director al muzeului berlinez, demis de Wilhelm al II-lea pentru că expusese opere de artă modernă. Opoziția secesiunii müncheneze de a organiza expoziții de artă contemporană a determinat înființarea unei Noi Federații a Artiștilor (*Neue Künstler Vereinigung* sau, prescurtat NKV), ai cărei conducători erau Kandinsky și Jawlensky. Printre artiștii NKV-ului care își vor organiza o expoziție dintre cele mai vehemente anti-naturaliste și anti-academiste, se vor afla Werefkin, Gabriele Miinter, austriacul Alfred Kubin, Franz Marc, Karl Hofer, frații Burliuk, Henri Le Fauconnier. Unii dintre acești artiști vor ilustra numai vremelnice arta modernă, ei se vor pierde – peste un timp – în anonimat; alții vor adera la alte mișcări artistice ale începutului de secol. Dar, dintre expozanții din galeria müncheneză Thannhauser, din acel sfârșit de an 1909, unii vor rămâne statornic expresioniști, contribuind prin opera lor (uneori chiar printr-o operă teoretică) la definirea mișcării.

La cea de-a doua expoziție a NKV-ului (în septembrie 1910) au fost invitați *fauvi* și cubiști francezi; în catalog, semnav gravuri Le Fauconnier, frații Burliuk, Kandinsky, Odilon Redon. Expuneau, printre alții, francezii Braque, Derain, Rouault, Vlaminck, spaniolul Picasso, olandezul Kees Van Dongen. Acest caracter internațional al artei sprijinite de NKV se va păstra chiar și în timpul războiului, când revista «Die Weissen Blätter» (Foile albe), apărând în Elveția neutră, publica articole și reproduceri ale unor artiști din aproape toate țările europene. Asociația va avea, în pofida participării internaționale, un caracter surprinzător de omogen, mai omogen chiar decât succesorul ei, *Călărețul albastru*; era unitatea unor principii generale, formulate apoi în cartea lui Kandinsky, *Despre spiritualitate în artă*, publicată în 1911. E adevărat că, așa cum observă Bernard S. Myers, apropierea dintre artiștii NKV-ului se realiza pe un fundament al concepțiilor decorative, promovate de *Jugendstil*, obiectului și semnificației sale literare acordându-li-se încă principala

atenție⁴⁰.

Neliniștea tinerei generații, care simțea apropiindu-se războiul, care știa cât de iluzorie e «pacea socială» proslăvită de autoritățile Wilhelmiene, auzind, uneori mai limpede, alteori mai difuz, cum mocnesc în adâncuri vuietele revoltei (această generație nemulțumită de formele culturale ale vechii societăți nu era indiferentă la evenimentele din câmpul social), lua înfățișări noi și multiple. În 1910, Franz Marc și prietenul său de 23 de ani, August Macke organizau, împreună cu

Kandinsky și cu un tânăr elvețian, Paul Klee, un simpozion al cărui titlu era «Lupta pentru artă»; acesta era un răspuns la atacul grupului șovin condus de Carl Vinnen care, în numele «artiștilor germani», protesta împotriva «masivului import de delicatose artistice franceze».

De pe acum se constituie trăsăturile unui stil comun mai multor artiști; suprafețe largi, riguros despărțite, culori arzătoare, prevestitoare, parcă, ale primăverii. Un anume romantism, o dorință de comuniune cu natura plutesc în tablourile acestor pictori, obosiți de viața citadină, lucrând împreună la Murnau, o mică localitate în apropierea de München, unde Gabriele Münter avea o vilă. Și totuși, deosebiri tot mai profunde se manifestă între artiștii care alcătuiau NKV-ul; ele atinseră intensitatea maximă cu prilejul celei de-a treia expoziții a asociației, când se distinseră două grupări adverse: una, condusă de Kandinsky și Marc, cealaltă de Erbslöh și Kanoldt. Franz Marc organizează de îndată o contra-expoziție al cărei titlu era «Prima expoziție a Colegiului editorial al *Călărețului albastru*». Era în decembrie 1911. Expuneau Kandinsky, Marc, Macke, Heinrich Campendonk (care avea 22 de ani), Gabriele Münter, francezii Robert Delaunay și Henri Rousseau-Vameșul, pictorul de o subtilă naivitate, prieten al lui Apollinaire și al lui Brâncuși, frații Burliuk, compozitorul Arnold Schönberg, pictorul animalier Jean Nistle și alți mulți tineri. Klee, după cum se pare, nu avea pregătite pânze pentru această expoziție-manifest. Dar,

peste câteva luni, și-a declarat adeziunea prin participarea la o nouă expoziție, de data aceasta de grafică, a grupului. Foști membri ai lui *Die Brücke*, artiști ai Noii Secesiuni, ai altor grupări mai mici erau prezenți în această expoziție. Printre cei care își declarau acordul cu arta *Călărețului albastru*, se aflau unii al căror nume își dobândise celebritatea: Arp, Braque, de la Fresnaye, Kirchner, Kubin, Malevici, Otto Müller, Nolde, Pechstein, Picasso, Vlaminc. *Călărețul albastru* se impusese nu numai în Germania, dar și dincolo de granițele ei.

Dar de ce *Călărețul albastru*? Și ce însemna «colegiul editorial» care organiza expoziția din 1911 a grupului nou constituit? Numele asociației artistice a fost controversat; după cât se pare, el a fost sugerat de o pictură mai veche a lui Kandinsky. De-a lungul anului 1911, acesta, împreună cu prietenul său, Marc, lucraseră la realizarea unui almanah; ei doi erau deci «colegiul editorial». Un istoric al artei acelei vremi citează o declarație a lui Kandinsky din 1930: «amândoi iubeam albastrul: Marc - caii, eu - călăreții... Astfel, numele a apărut de la sine» 1... Fără îndoială, butada lui Kandinsky ascunde un adevăr, mai mult de ordin istoric; dar este neîndoios că titlul absurd al asociației avea și semnificația unei sfidări adresate spiritului tradiționalist, burghez, «așezat».

Călărețul albastru a ajuns repede cunoscut. Și de această dată, Herwarth Walden, curajosul partizan al artei moderne, a contribuit esențial la afirmarea noului curent. În primăvara lui 1912, el organiza o expoziție a *Călărețului albastru* la galeria berlineză «Der Sturm» al cărei proprietar era.

Relațiile dintre membrii grupului nu erau, însă, atât de idilice cum s-ar crede; la expoziția de la Köln, Marc nu s-a declarat de acord cu selecția lucrărilor și le-a retras pe ale sale. Poate că nu numai «lipsa de timp», invocată adesea, a împiedicat publicarea unor ediții noi a almanahului din 1912, hotărâtă inițial de cei doi autori. După câteva expoziții comune în cursul anilor 1912 și 1913, grupul se dizolvă, din pricina părerilor foarte diferite

ale membrilor săi referitoare la relațiile artei cu lumea înconjurătoare și la ceea ce trebuie să însemne arta viitorului.

Deosebirile începură să se manifeste încă din 1911, la început între membrii *Călărețului albastru* și cei ai *Punții*. În catalogul noii secesiuni berlineze, discipolii lui Kirchner se revendicau, surprinzător, continuatori ai impresioniștilor. Pentru ei, expresia emoțională se circumscria în liniile fundamentale ale unor obiecte reale, care nu erau anulate de «planurile colorate». Funcția nouă a culorii era «fixarea vieții figurative pe o suprafață»⁴¹⁴². După aceea, la numai un an, când a izbucnit conflictul dintre NKV și disidenții de la *Călărețul albastru*, Otțo Fischer, în numele vechii asociații protesta astfel împotriva teoriilor estetice ale noii grupări: «Tabloul nu e numai expresie, el e și reprezentare. El nu exprimă direct sufletul, ci prin intermediul unui obiect. Un tablou pe jumătate suflet și jumătate obiect ar fi o adevărată nebunie. Acestea sunt rătăcirii ale unor visători care se hrănesc cu iluzii și ale unor impostori. Mințile acestea confuze vorbesc zadarnic despre element spiritual (aluzie limpede la cartea lui Kandinsky n.n.); spiritul nu creează confuzii, ci claritate» 1.

Discuțiile nu se purtau, deci, în jurul funcției culorii era, de fapt, o polemică pentru sau împotriva artei figurative. Nu cu mult în urmă, August Macke (pe atunci avea numai 20 de ani) declarase: «Mi-am pus toată nădejdea în descoperirea culorii pure. Săptămâna trecută am încercat să realizez o compoziție, așezând culorile pe o planșă, fără să mă gândesc la vreun obiect real»⁴³. Sau, în 1914, când *Călărețul albastru* se dovedise la fel de puțin unitar ca și predecesorul său, *Die Brücke*: «Scopul nostru cel mai frumos este să găsim energiile spațiale ale culorii

41 Klaus Lankheit, *Zur Geschichte des Blauen Reiters*, in «Cice rone», 1949, Heft 3, p. 111.

42 Cf. Jean Cassou, *op. cit.*, p. 442.

43 *Ibid.*, p. 444.

și nu să ne mulțumim cu un clar-obscur fără viață»⁴⁴. În sensul acesta, al teoriei culorii pure, nelegate de vreun obiect anume, se desfășura și pledoaria lui Franz Marc, publicată în primăvara lui 1912 în revista «Pan». Dar, pentru Marc, scopul suprem al picturii nu era dobândirea unei impresii de natură: «natura strălucește în picturile noastre, ca în toate formele de artă». Articolul nu recunoștea numai existența naturii interioare: «Natura e pretutindeni, în noi și în afara noastră». Concluzia, însă, se plasa în linia aceleiași concepții, descifrabilă și în notațiile lui Macke, conform căreia arta e singurul lucru care «nu e întru totul natură», ci «în esența sa pură», înseamnă «cea mai îndrăzneată separare de natură și „naturalitate”». Artă era, pentru Marc, «puntea spre lumea spiritului»⁴⁵.

Se distingeau, astfel, două atitudini estetice, care-i polarizau pe artiști. Cea dintâi, aceea a artiștilor de la *Die Brücke*: culoarea nu contrazice existența obiectului, ci există *prin* obiect. Cea de-a doua, prevestirea abstracționismului, în declarațiile lui Marc, și mai ales, ale lui Macke. E adevărat că teoriile apărute de cei doi tineri artiști nu se prezintă fără unele nuanțe care le deosebesc: Marc vorbește despre unitatea naturii interioare și a celei exterioare, arta, însă, făcând parte dintr-o realitate extranaturală (ca și, spre mijlocul veacului, la Jackson Pollack), iar Macke susținea rolul picturii în dobândirea culorii pure, a «culorii în sine», așa cum va urmări să realizeze, de pildă, un abstracționist ca Jean Bazaine.

Dar lucrările teoretice cele mai importante pentru dezvoltarea expresionismului și afirmarea artei abstracte a acelor ani au fost *Problema formei în gotic* a lui Wilhelm Worringer și *Elementul spiritual în artă* al lui Kandinsky. Worringer, a cărui *Abstracțiune și empathie* produsese, în 1908, un ecou atât de larg, introducea unele criterii noi, în discutarea istorică a artei; el «oferea germanilor ceea ce ei așteptau de multă vreme – o justificare istorică și estetică a unui tip de artă distinct de clasicism, independent de

44 Cf. Michel Seuphor, *L'Art abstrait*, 1949, p. 65.

45 Cf. Jean Cassou, *op. cit.*, p. 443 — 444, *passim*.

Paris și de tradiția latină» 1. Specificitatea Renașterii germane era recunoscută de mult; Worringer, însă, declara că stilul gotic nu trebuie explicat numai «prin climatul și viața materială a nordului». Stilul fiind însuși omul, goticul e omul nordic. Artei senine a omului clasic, îi era opusă arta agitată a artei medievale (pe care Worringer o cuprinde într-un singur termen, «goticul», asimilând această direcție – care nu e, nici ea exclusiv germanică cu decorul *romanic*, populat de monștri, înfricoșat elogiul înălțat unei divinități neiertătoare). «Transcendenta – lismul expresiei gotice» devenea, astfel, un termen nou ale cărui implicații vor putea fi urmărite în arta unor perioade mult mai recente. În orice epocă a istoriei umane – crede Worringer – există o voință de a crea, care exprimă întotdeauna raporturile omului cu lumea înconjurătoare. Nordul Europei, cu clima lui înghețată, cu cerul mereu întunecat, a dat naștere unui sentiment de nesiguranță și de spaimă. Pornind de la această teză (care amintește concepția lui Taine despre relația dintre mediul geografic și creație), se urmărește evoluția artei nord-europene și se stabilește că, în cele din urmă, «prin intensitatea sa lineară», ea devine «un semn grafic al sensibilității dominante». Sufletul gotic, patosul și neliniștile sale găsesc «o supapă» în toate formele artei, deopotrivă în ornamentală, în arhitectură și în linia aliterativă a scandinavilor. După cum observă Read⁴⁶, în concepția lui Worringer condiția omului nordic este aceea a unei anxietăți *metafizice* și – dat fiind că seninătatea artei clasice îi este categoric interzisă – singurul său recurs este de a intensifica neliniștea până la un paroxism în care își va afla eliberarea.

După părerea multora, demonstrația lui Worringer se aplică nu numai la mișcările artistice care aveau să se afirme la München începând din 1912, ci la întreaga mișcare expresionistă din Europa și din America acestui veac. Pe bună dreptate, Herbert Read sau un alt cercetător

al creației moderne, Wylie Sypher⁴⁷, vorbesc despre echivalențe literare (pe care le descoperă în *Ulysses*, sau *Finnegans Wake* ale lui Joyce, în teatrul lui Brecht, în poezia lui Ezra Pound) și despre ecouri în arhitectura lui Frank Lloyd Wright, Le Corbusier sau Luigi Nervi.

Dar, așa cum s-a constatat, teoria lui Worringer are ambiția de a fi prea cuprinzătoare și criteriile sale psihologice explică nu numai rădăcinile unei arte indiscutabil tributară goticului ci și ale altora care nu par să se fi aflat sub influența acestei direcții. Suprarealismul, futurismul, curente afirmate, de asemenea în cultura mai multor țări, exprimă această anxietate metafizică, fără să li se poată stabili într-un fel oarecare vreo relație directă cu ideologia goticului. Personal, aş pune această atitudine suflătească mai curând în legătură cu arta romanicului, cu bestiariile sale, cu mulțimile de oameni care mișună, îngrozite de imanența pedepsei; expresionismul s-a îndreptat spre lumea goticului mai ales în sensul extazului care tindea, în unele opere ale sale (mai ales în monumentele goticului din Germania), să unească omul cu transcendentalul. Teoria lui Kandinsky, conform căreia expresionismul este o trăsătură psihologică a omului *în general*, nu răspunde nici ea întrebării de ce, totuși, în această lume modernă, a cărei configurație este atât de diferită de universul Evului Mediu, curentul s-a afirmat mai ales în Germania. E adevărată, poate, dintre toate soluțiile propuse acestei probleme, cea schițată tot de Herbert Read⁴⁸, care crede că măsura în care un individ e mai conștient decât altul de existența acestei neliniști metafizice determină apartenența la unul sau la altul dintre curentele artei moderne. Ceea ce ar explica disponibilitatea artistului german de la începutul secolului, trăind într-un mediu social și psihologic specific, la ideologia expresionismului.

Cu toate că Worringer nu răspundea unor probleme importante ale specificității expresioniste, el a avut meritul

⁴⁷ H.M. Wingler, *Der Blaue Reiter*, 1954, p. 16.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 222.

să remarce revelația conștientă, voluntară, a anxietății metafizice la artistul aparținând acestui curent.

Încă din eseurile lui Marc și Kandinsky, publicate în almanahul *Călărețul albastru* se puteau desluși înnoirile aduse teoriei expresioniste, până atunci rudimentară.

Profesiunea de credință a lui Marc dezvăluia tragicele dificultăți pe care le avea de înfruntat arta în Germania dominată de o burghezie conservatoare și filistină. Pentru tânărul pictor, realitatea socială era «deprimantă», «vrăjmașă»; năzuința «europeană spre o formă abstractă» nu era decât o modalitate specifică de a exprima natura, printr-un sistem de reduceri și de generalizări succesive **h** în ceea ce privește contribuția lui Kandinsky, *Problema formei*, aceasta nu este decât o continuare a eseului *Despre spiritual în artă*, publicat mai înainte cu doi ani.

Ilustrația almanahului era realizată cu imagini foarte diverse ale artei moderne și mai ales, ale artei folclorice bavareze, mărturisind o semnificativă sursă de inspirație. Dar accentul demoniac, atât de drag artiștilor de la *Puntea*, lipsea. Arta neagră și oceaniană, pe care Kirchner și prietenii săi o admiraseră la muzeul etnografic din Dresda, nu-i atrăgea pe cei de la *Călărețul albastru*. Marc descoperise în satul de munte Sindelsdorf (ca și Kandinsky la Murnau) arta țărănească bavareză, robustă și lesne descifrabilă. Primitivismul surâzător al lui Campendonk și Klee se alătura celui brutal al lui Nolde, Kirchner sau Schmidt-Rottluff. Pictorii *Punții* se exprimau în sensul mesajului social, al atitudinii umanitare, cei de la *Călărețul albastru* înțelegeau arta mai degrabă în sensul identificării cu natura, cu cosmosul; pictura tindea să se transforme, așa cum socotea Marc, «într-o poezie sau într-o muzică simbolică». Artiștii de la *Puntea*, fără să fi încercat să explice teoretic intențiile lor creatoare, erau subsumați unor trăsături stilistice comune; varietatea soluțiilor celor de la *Călărețul 1*

albastru era mult mai largă, deși artiștii subscriau la aceleași principii teoretice, formulate clar. De altminteri,

grupul de la München s-a destrămat repede, războiul i-a risipit pe toți cei care, începând din 1911, visaseră să schimbe înfățișarea întregii arte a lumii; planurile lor au rămas neîmplinite. Mărturiile de credință ale lui Kandinsky, Marc, Macke, Klee sunt semne patetice ale năzuinței de a sfărâma cadrul îngust, sufocant al societății germane din vremea lui Wilhelm II și, în general, al filistinismului burgheziei europene.

Sursele de inspirație ale *Punții* erau mai puțin numeroase; iar stilul artistic al pictorilor acestui grup era mai unitar; pentru cei de la *Călărețul albastru*, formele artei naive și exotice erau multiple, contribuind mai variat la afirmarea unei atitudini polemice articulate logic. În almanahul din 1912 se alătură desene ale copiilor europeni și arabi, reproduceri după sculpturi africane și după măști ale indienilor din Brazilia, artă malaeză și precolumbiană, folclor rus și german, sculpturi, xilografii și tapiserii gotice, vechi picturi bavareze pe sticlă, desene japoneze, păpuși egiptene, sculpturi arhaice grecești. Înșiruite aparent la întâmplare, ele sunt unite, de fapt, prin absența oricărui convenționalism. Numai din punctul acesta de vedere, consideră Myers, țelurile *Călărețului albastru* pot fi socotite comune cu acelea ale *Punții*. Dar, dincolo de aceste paralelisme de ordin stilistic, arta celor două grupări se definea ca modalități deosebite ale aceleiași atitudini sociale și etice, generată de aceleași împrejurări. Kandinsky însuși observa: «Când o similitudine a tendințelor interioare, a idealurilor se vedește în întreaga atmosferă morală și spirituală, inițial ușor de urmărit, dar mai apoi dispărând din raza vizuală, aceasta trădează similitudinea sentimentului interior al oamenilor unei întregi epoci, rezultatul logic fiind o reînviere a formelor exterioare care slujeau la exprimarea sentimentelor caracteristice unei epoci anterioare. Un exemplu este acela al simpatiei, al legăturii noastre spirituale cu primitivii. Asemenea nouă, acești artiști încercau să exprime în operele lor numai adevărul interior, renunțând - în consecință - la tratarea minuțioasă a formelor lui

exterioare» 1.

«Adevărul interior» - element hotărâtor în creația artistică, așa cum îl înțelegea Kandinsky - era, deci, la rândul⁴⁹

său, rezultatul acțiunii complexe exercitate de epocă asupra sensibilității artistului. Expresionismul înceta să fie violență și tensiune tragică; el devenea, la *Călărețul albastru*, adeziune lucidă la niște principii teoretice. Pasiunea tulbure, dureroasă a pictorilor de la *Puntea* se transforma într-o preocupare consecventă pentru stabilirea funcției expresive a culorii, ceea ce îi apropia pe artiștii grupului münchenez de *fauvi*. De altminteri, admirația lui Jawlensky, de pildă, față de Matisse este un fapt bine cunoscut a cărui semnificație e cu atât mai limpede cu cât oricine urmărește evoluția picturii artistului rus descoperă ecouri clare ale esteticii matissiene. Pe de altă parte, ideile cubiste sunt și ele prezente în teoria artistică a *Călărețului albastru*; tablourile lui Marc demonstrează adesea preocuparea pentru analiza geometrică a corpurilor pictate. Suprafața picturală se compune din cuburi, piramide, poliedre asamblate în combinații diverse. Ceea ce a părut unora o înclinație spre decorativ, era, de fapt, expresia unei mizantropii care constituia argumentul de ordin sentimental pentru expresionismul lui Franz Marc. Pentru el, animalul însemna viață în libertate, «plenitudine paradiziacă», puritate, în contrast cu omul care i se părea urât și fățarnic. Artistul visa să se identifice cu aceste ființe 1, el alegea mai cu seamă simbolurile obișnuite ale vieții în libertate - calul sălbatic - și ale candorii - căprioara. În felul acesta, Marc se desparte de cubiști; valoarea pe care o atribuie subiectul este «psihicul» animalului. «Cu cât îmi dau seama că omul e mai urât, cu atât animalul îmi pare mai frumos și mai pur.»⁵⁰ Comuniunea între natură și animal i se părea că are o rezonanță mai profundă decât aceea între univers și om; animalul avea un suflet care

49 *The Art of Spiritual Harmony*, Londra, 1914, p. 24.

50 H.M. Wingler, *op. cit.*, p. 13.

domina dramele acestei lumi. «Cum vede natura un cal, sau un vultur, sau un cerb, sau un câine? Cât de meschină, cât de lipsită de suflet e convenția noastră de a plasa animale într-un peisaj care aparține privirii noastre, în loc să pătrundem în sufletul animalului, ca să ne imaginăm percepțiile sale?» Pictând căprioare și gazele, maimuțe și tigri, el integra animalele în natură, în schimbarea neîncetată a anotimpurilor Așa cum s-a observat, «ploaia și soarele nu mai erau fenomene naturale, ci exprimau sentimentele și destinul animalelor» 1.

Artistul care nu putuse îndura priveliștea oamenilor târându-se prin praf în ceasurile lungi și toride ale instrucției militare, intelectualul despre care prietenii își vor aduce aminte că privea războiul ca pe «o rușine a regnului uman» căuta un tărâm al frumuseții și al purității. Visul lui Marc cuprindea acele zone de basm în care totul e cu puțință, caii sunt albaștri sau purpurii, plante fantastice, colorate straniu, tășnesc de pretutindeni, aducând un aer plin de proștețime în tablourile lui.

Contactul cu Matisse fertilizase pictura lui Jawlensky în sensul întregirii experienței *fauviste*; dar legăturile lui Macke, Klee și ale americanului Feininger cu Delaunay îi îndreptase spre cubism. Încetul cu încetul, însă, Marc va evolua spre o artă abstractă; pictura lui se va compune, în cele din urmă, din alăturarea unor forțe contrastante care se înfruntă adesea în ciocniri dramatice.

Mai puțin speculativ decât Marc, renanul August Macke este, dintre toți adepții *Călărețului albastru*, cel care se apropie cel mai mult de școala franceză⁵¹. Nu numai prin intermediul lui Delaunay, ci și prin Seu-al și Matisse. Nimic nu crispează arta acestui pictor, nici sentimentele și nici maniera sa picturală nu sunt tulburate de dureroasele întrebări cărora ceilalți artiști de la München încercau să le afle răspunsurile fundamentale. Macke nu evită reprezentarea omului; dar oamenii săi duc o existență lipsită de drame, se plimbă – prelungi siluete – pe sub umbra generoasă a arborilor, se bucură de lumina

calmă a verii. Femeile contemplă vitrinele magazinelor de mode; elegante, zvelte, înfățișate într-un desen ferm dar nu rigid, ele sunt adevărate surori ale personajelor feminine din *Duminică de vară la Grande Jatte* a lui Seurat⁵². Cromatica lui Macke se sprijină pe oranj un și galbenuri cordiale, are o căldură molcomă și comunicativă care îl depărtează și mai mult de ceilalți artiști ai *Călărețului albastru*, de Marc, de Kandinsky sau de brașoveanul Mattis-Teutsch.

Wassily Kandinsky, care expusese la salonul parizian de toamnă, în 1907, aducea în grupul de la München un univers coloristic propriu în care se întâlneau amintiri îndepărtate ale artei populare ruse, ale peisajului tunisian și aplicarea unor principii foarte riguroase privind simplificarea semnificativă a formei. De altminteri, de prin 1910, el va renunța la reprezentarea figurativă a obiectelor, adoptând o manieră abstractă.

În perioada trecerii sale pe la *Călărețul albastru*, Kandinsky proclamase valoarea artei copiilor, capabilă să releve, într-o formă naivă de expresie, «însușirile *interioare* ale obiectului». Ceea ce el numea «noul realism» căuta să realizeze o portretizare simplă și directă a obiectelor, concentrându-se, în schimb, asupra înfățișării lor interioare. De aceea, Kandinsky îl admira pe Rousseau-Vameșul; pictura lui, de un mare rafinament, nu urmărea numai acorduri formale, ci – în primul rând – relevarea sâmburelui interior⁵³. De altminteri, întregul grup münchenez îl omagiase pe Rousseau (pe care îl considerau «părintele noului realism») prezentând două tablouri ale sale în prima expoziție organizată de *Călărețul albastru*. Aceasta a contribuit, într-o măsură, ca – în controversa pe vând definiția expresionismului – naivii să fie uneori incluși în acest curent, punct de vedere justificat de admirația manifestată a lui Kandinsky și a prietenilor săi față de pictura Vameșului. În realitate, naivii au pregătit, prin atitudinea lor anti-academistă, climatul prielnic afirmării

52 *Ibid.*, p. 91.

53 Cf. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York, 1938.

expresionismului, dar nu au aderat niciodată la această mișcare.

Pentru Kandinsky, arta primitivă însemna o modalitate de identificare cu natura infinită, artistul modern (prin asta înțelegându-se artistul *Călărețului albastru*) trebuind să re trăiască sentimentele autentice ale primitivului, arta devenind și pentru el o necesitate de expresie a unor atitudini sufletești. Nolde, Pechstein, Otto Mueller au receptat diferite influențe ale artei naive sau ale celei primitive (fiecare dintre ei vizitase teritorii îndepărtate, luase cunoștință de culturi străvechi), au încercat să se identifice cu acești artiști; mai mult, un pictor cum a fost Campendonk încerca să adopte modul de gândire al primitivilor, să-l substituie propriului său mod de gândire.

Identificarea cu primitivii, ca la Campendonk, adoptarea, de către Klee, a perspectivei în care paranoicii și copiii văd lumea, refugiul în lumea animalelor, la Marc, toate acestea însemnau refuzul civilizației tehnice, aspirația spre simplitate, spre «natural». Era concluzia unui proces îndelungat, început de Gauguin, a cărui dorință («întrucâtva literaturizantă»⁵⁴) de a se refugia într-o lume primitivă a fost preluată de *fauvi* care încercaseră să exprime sensul interior al lucrurilor prin modificarea conștientă a culorii și a formei. Artiștii *Punții* împinseseră și mai departe această tendință care dobândise, astfel, o intensitate și mai dramatică, la ei forma și valoarea cromatică erau contorsionate, figura era pur și simplu absorbită de fundal, accentuând în felul acesta – efectul vârtej urilor incendiare de culoare, exprimând o stare sufletească. Pictorii de la *Călărețul albastru* ajungeau la substituirea artistului printr-un individ primitiv, pictorul dispărea, dizolvat de propriile dezamăgiri, existența lui era proiectată într-o altă dimensiune a lumii. Pe când artiștii *Punții* distrugeau natura să afle ce se ascunde în spatele ei, cei de la *Călărețul albastru* se proiectau pe ei înșiși în imperiul misterios al naturii și, fără brutalitate, fără efecte

⁵⁴ Myers, *op. cit.*, p. 158.

stridente, se regăseau în uimirile fermecate ale copilului, în lumea răsturnată a alienaților, în naivitatea țăranului, în teroarea și lucrurile elementare ale animalelor. Modalitatea, fără îndoială mai lirică, nu însemna, totuși, într-o măsură mai mică incapacitatea de a desluși sensul mișcărilor vremii. Decepția chinuitoare îi determina și pe expresioniștii münchenezi să creadă că starea de lucruri din anii aceia de groază care prevesteau războiul reprezintă un destin pedepsitor și că ea nu mai poate fi niciodată schimbată.

Un istoric al artei germane din secolul nostru, Ludwig Grote, rezuma astfel programul *Călărețului albastru*; în primul rând, «folosirea armoniei și contrapunctului e necesară pentru a da picturii puterea de a se sprijini pe culoare și pe linie întocmai cum muzica se sprijină pe sunet». Această calitate muzicală, recunoscută de Kandinsky, Klee și de Feininger (care n-a aderat la grupare, dar s-a aflat în legături strânse cu membrii ei), e numai în parte un rezultat al concepției despre culoare și linie a artiștilor de la *Călărețul albastru*, care socoteau că aceste elemente sunt independente de orice asociații de ordin narativ, de orice implicații sociale sau «patetice», pe care le atribuiau pictorii de la *Puntea*. Această concepție despre calitatea melodică a culorii provine, pe de o parte, din decorativul ritmic care se impusese, prin intermediul *jugendstilului*, în arta müncheneză a anilor 1896 – 1900 ¹, pe de altă parte, din influența lui Gauguin, receptată de unii artiști ai grupării: Kandinsky, Jawlensky, Werefkin, Marc⁵⁵⁵⁶. Klee și Feininger aveau o cultură muzicală solidă, erau ei înșiși muzicieni înzestrați, cel dintâi violonist deosebit de sensibil, cel de-al doilea compozitor al mai multor fugi pentru orgă executate în sălile de concert germane și elvețiene în anii 1921 – 1926⁵⁷.

Cel de-al doilea punct al programului *Călărețului*

55 Vezi J.J. Sweeney, introducere la *Paul Klee*, New York, 1946, p. 18-19.

56 Ludwig Grote, *Der Blaue Reiter und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 1949, p. 39.

57 Myers, *op. cit.*, p. 60.

albastru este funcția simbolică și psihologică a culorii. Se deslușește din nou, în acest caz, înrâurirea directă a lui Gauguin și a lui Van Gogh, care se pronunțaseră explicit asupra naturii simbolice a asocierilor cromatice din pictura lor. Cei mai mulți dintre membrii grupului münchenez, precum și o bună parte dintre adepții esteticii expresioniste care n-au aderat în mod declarat la *Călărețul albastru*, au descoperit în culoare tocmai această însușire expresivă. Marc, de pildă, considera că «acest fenomen fizic, care e culoarea poate exprima mai adecvat o stare complexă de spirit decât izbutește s-o facă alt fenomen fizic – sunetul». Tradiția simbolicii culorii – observă Myers – era mai puternică decât oriunde în Germania, din pricina influenței atât de puternice exercitate de romantism. S-ar cuveni să se adauge un fapt de mare importanță – și anume că, la rândul său, pictura romantică germană stă direct sub înrâurirea literaturii vremii și a concepțiilor ei metafizice. Idealismul estetic, «jocul prin care unele spirite de elită își aureau tristețe ziduri ale închisorii»⁵⁸, a determinat o orientare specifică a gândirii literare și, după ea, și a celei artistice. Pentru mulți pictori ai secolului al XIX-lea, *Farbenlehre* a lui

Goethe a constituit un îndreptar de căpătâi. Opera pictorului romantic Philip Otto Runge pune, la începutul veacului trecut, bazele unei teorii a culorii (mai mult sau mai puțin științifică), pornind tocmai de la premisele stabilite de Goethe, spirit plurivalent, curios de tot ceea ce a creat natura și mintea omenească. Mai mult, Runge sugera niște analogii între culori și sunete, anticipându-l pe Kandinsky.

Acestei tradiții i se adăugau recente concluzii ale unui savant cum era Helmholtz pentru care sunetului produs de fiecare instrument muzical, de exemplu, îi corespunde, în conștiință, o anumită culoare. Firește, *Corespondențele* lui Baudelaire («Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund...») și, apoi, poezia simbolistă (*Vocalele* lui Rimbaud, de pildă) au contribuit și ele la

răspândirea unei asemenea teorii.

La rândul său, linia aspiră să depășească simpla «condiție muzicală», ea tinde să dobândească însușiri simbolice, evocând date psihologice, răspunsuri ale artistului la solicitările mediului. Neo-impresionismul lui Signac, cu dominantele sale orizontale, verticale, diagonale, care aveau rostul să sugereze o anume stare de spirit, anticipase, de fapt, teoria lui Klee, Kandinsky și Marc. Este adevărat că mulți dintre artiștii *Punții*, precum și alți expresioniști care nu aderaseră la nicio grupare urmăreau descifrarea sensului ascuns dincolo de aparența exterioară a lucrurilor; dar *Călărețul albastru* a dat acestor tendințe o direcție teoretică, a încercat să stabilească temeiurile logice ale unei asemenea investigații. În vreme ce *Puntea* urmărea în chip consecvent să exprime *un subiect*, *Călărețul albastru* se apropia de arta abstractă franceză (prin intermediul lui Delaunay), înțelegând-o din perspectiva filosofiei metafizice germane, și ajungea – în cele din urmă – la o concepție spiritualistă a universului.

«Spiritualizarea materiei» era, de fapt, o reacție împotriva filosofiei materialiste a veacului precedent pe care acești artiști o învinuiau de «tehnizarea exasperantă a vieții individului». Confuzia de termeni este simptomatică pentru o întreagă direcție filosofică. Pictorii grupului de la München nu izbutiseră să discearnă adevăratele surse ale înstrăinării umane, ale acestei tragedii care îl separa tot mai hotărât pe om de mediu. Civilizația mecanicistă, împotriva căreia protestau ei, nu fusese generată de gândirea materialistă care, ea însăși, semnalase efectele multiple ale dezvoltării tehnice.

Călărețul albastru se înscria astfel – ocupând un loc aparte în istoria întregii mișcări expresioniste – între grupările idealiste, cu o declarată poziție anti-materialistă. Aspirația spre frumusețe, spaima de vulgar, conștiința inechității sociale se converteau, în cele din urmă, într-un estetism care proclama teritoriul artei drept unicul tărâm al purității. Sufletul omenesc însuși se cufundă în artă, devine parte a lumii artei. *Călărețul albastru*, dedicându-se

afirmării valorilor spirituale, socotea că ele nu pot fi definite decât în afara implicațiilor de ordin social. Spre deosebire de *Puntea*, grupul münchenez ocolea expresia directă a revoltei, a urii, pictura sa încerca să evite crispările, izbucnirile dureroase ale unei cromatici violente. Un critic propunea următoarea distincție între cele două direcții fundamentale ale expresionismului: «Există o întreagă latură neo-romantică, diferită de aceea a fantasticului și misticului... Departe de a da glas numai impulsurilor decadente și pline de neliniști, expresionismul a relevat nevoia de puritate și de simplitate ascunsă în atâtea suflete ostenite, interesul pentru folclor, entuziasmul pentru candida artă populară... Există și o latură a pasiunii dezlănțuite, în care instinctul se trezește uneori, amenințător, alteori plin de tandrețe juvenilă, de căldură amoroasă. O nevoie de frumusețe, voința de a exprima o viață lăuntrică mai bogată și mai diversă, să libereze arta de orice legături extra-estetice, de orice procedee formaliste și să deschidă noi orizonturi picturale, noi posibilități, datorită fanteziei, umorului, exotismului, credinței»⁵⁹.

Cred că adevărata deosebire constă, de fapt, în modul în care este integrat realul în universul artistic. Există, în întregul curent expresionist, o nevoie mistuitoare de frumusețe. Dar, în vreme ce unii artiști afirmă această nevoie opunând-o realității sociale, apăsătoare și dezumanizante, alții încearcă să facă abstracție de această realitate, refugiindu-se în expresia pură, a culorii și a liniei. Unii descindeau din tradiții artistice militante, cărora le adăugau experiențele sufletești recente ale unei existențe bântuite de coșmaruri, ei îi revendicau, printre înaintași, pe Goya și pe Daumier. Ceilalți prelungeau experiența *faunilor*, de care îi apropia și fermitatea atitudinii antiimpresioniste. Figurativul simbolic și non-figurativul mărturisesc, astfel, nu numai mijloace de expresie diferite; atitudinea estetică a celor două direcții

⁵⁹ André de Ridder, citat în René Huyghe, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1935, pp. 386—7.

expresioniste este generată de înțelegerea deosebită a rostului creației, a relației cu realitatea socială.

Kandinsky – un maestru cu mulți discipoli

Un rol foarte important în determinarea orientării estetice a *Călărețului albastru* și a grupurilor care au urmat existenței efemere a acestei asociații l-a jucat Wassily Kandinsky. Opera lui teoretică, și deopotrivă, creația sa de pictor au înrâurit profund gândirea contemporană și stau, indiscutabil, la baza unor mișcări foarte diverse ale artei veacului nostru. Expresionismul a dobândit un temei teoretic prin lucrările lui Kandinsky, îndeosebi prin acel *Despre spiritual în artă*, care, la apariția sa – în 1912 – avea să fie considerat ca o adevărată revoluție în teoria artei. Lucrarea, publicată în trei ediții în chiar anul apariției, va fi mai apoi tradusă în foarte multe limbi. Teoriile sale au influențat creația multor artiști, au determinat modificări în estetica unor curente⁶⁰: *orphismul*, teorie a orchestrării culorilor, arta nonfigurativă în general îi datorează mult acestui artist care aducea în occidentul Europei date ale experiențelor picturii ruse de la începutul secolului.

«O operă de artă se naște într-un chip misterios. Ea se desparte de cel care a creat-o, dobândește o existență autonomă, devine o entitate. Existența ei nu e întâmplătoare; forța ei e îndreptată spre un scop precis, deopotrivă în viața ei materială și spirituală. Există și poate crea atmosferă spirituală. Și numai din această perspectivă interioară se poate judeca dacă o operă de artă e bună sau e slabă. Dacă forma ei e «săracă», înseamnă că e prea slabă pentru a evoca o vibrație spirituală. Astfel, o pictură nu înseamnă că e «bine pictată» dacă posedă «valorile» despre care vorbesc atâta francezii. E bine pictată dacă valoarea ei spirituală e desăvârșită și satisface spiritul. Un «desen bun» este acela care nu poate fi modificat fără să i se distrugă valoarea

⁶⁰ Hugo Zehder (*Wassily Kandinsky*, Dresda, 1920) vorbește despre influența exercitată de Kandinsky chiar și asupra unor artiști care nu avuseseră prilejul să-i vadă picturile.

lăuntrică, independent de corectitudinea anatomiei, botanicii sau a oricărei alte științe. Nu e vorba aci de violarea formei naturale, ci de nevoia artist



Kandinsky, *Pagina de titlu a almanahului «Călărețul albastru» 1911/12*

tului de a aborda o asemenea formă. De asemenea, culorile nu sunt folosite pentru că sunt conforme naturii, ci pentru că sunt necesare unei anumite picturi. Artistul e nu numai îndreptățit, ci obligat să folosească formele care-i împlinesc scopul, în alegerea mijloacelor, artistului trebuie să i se acorde o libertate absolută față de anatomie și față

de orice lucru similar. O asemenea libertate a spiritului e tot atât de necesară în artă cât e și în viață» **x**.

Artistul, deci, recrează lumea, o plăsmuiește din nou în propria conștiință, și restituie o imagine care înfățișează mai degrabă o seismogramă a mișcărilor sufletești decât aspecte ale realului. E drept că rostul artei e tocmai acela de a dezvălui «un suflet prin mijlocirea unui colț din natură», că opera de artă nu poate fi concepută în afara contribuției personalității artistului. Dar e tot atât de adevărat că «autonomia» existenței sale, despre care vorbește Kandinsky, nu se poate realiza atâta vreme cât ea implică tocmai participarea spirituală (rațională și sentimentală) a unui creator. Opera rămâne legată de artist care o realizează astfel încât ea «să împlinească anume scopuri», ceea ce, firește, implică efortul dirijat în mod conștient. Simpla adeziune la o direcție estetică (chiar dacă aceasta exaltă «autonomia» operei de artă) echivalează cu afirmarea rațională a unei ideologii, a unui crez artistic. «Autonomia» nu se poate înfăptui tocmai pentru că – așa cum constată Kandinsky însuși – ea e purtătoarea unor idealuri ale artistului.

Cu atât mai mult cu cât, deși s-ar părea că teoria «libertății artistice» o reia pe aceea a lui Matisse, se poate remarca diferența fundamentală dintre modificările de ordin pur estetic din pictura *fauvistă* și cele cu semnificație simbolică ale celor de la *Călărețul albastru*. În altă parte, opunându-se direct principiului *fauv* «formă pentru formă», Kandinsky va declara: «Artistul trebuie să aibă ceva de comunicat, deci stăpânirea formei nu este un scop, ci – dimpotrivă – adaptarea formei la o semnificație interioară»⁶¹.

Cartea lui urmărește însușirile spirituale ale artei și mijloacele pe care trebuie să le folosească pentru a-l îndrepta pe privitor spre scopul stabilit de artist. Opera de artă devine un mod de convingere și, în același timp, o confesiune. «Necesitatea lăuntrică este, în același timp, baza problemelor celor mai importante și a celor mai

61 Cf. Myers, *op. cit.*, p. 166.

neînsemnate ale artei. Astăzi, încercăm să aflăm drumul care ne duce de la temeiurile de ordin exterior la cele interne. Spiritul poate fi – asemeni trupului – întărit și dezvoltat prin exerciții; asemeni trupului care, dacă e neglijat, slăbește și devine neputincios, după cum și spiritul pălește dacă nu e îngrijit. Simțământul artistului e asemeni talantului din *Biblie* care nu trebuie îngropat în pământ. Și pentru aceasta, e necesar ca artistul să cunoască punctul de pornire al exercițiilor trebuincioase spiritului său» 1.

«Punctul de pornire» este, după cum crede Kandinsky, studiul culorilor și al efectelor lor asupra privitorilor. «Culoarea – va nota el cu alt prilej – nu poate trăi singură, nu se poate dispensa de existența unei granițe oarecare»⁶²⁶³. Kandinsky nu se referă numai la forma petei de culoare, ci și la relația ei cu alte culori din apropiere care-i pot modifica intensitatea și calitatea. Liniile și culorile, susține teoria kandinskyană, se află în raporturi de înrudire sau de afinitate, aceasta în afara efectului lor individual sau colectiv asupra privitorului. Liniile verticale ar tinde spre alb, cele orizontale spre negru, culorile deschise spre forme ascuțite (galben și triunghi), culorile calme spre forme rotunde (albastru și cerc). El vorbește despre afinitățile între culori, temperaturi și unele stări de spirit; așa-numitele «culori tăcute», liniile care lunecă la suprafață «pentru că nu vor să se desprindă», «unghiurile fierbinți» și «unghiuri reci» sunt alte noțiuni cu care operează curent Kandinsky. «În general, culoarea influențează direct asupra stării sufletești; culoarea este cheia muzicală, ochii sunt ciocănelele, sufletul e pianul cu mai multe corzi. Artistul e mâna care cântă, trecând, dintr-o cheie în alta, făcând sufletul să vibreze. E, deci, evident că armonia de culori trebuie să determine cântecul sufletului; acesta este unul din principiile călăuzitoare ale necesității lăuntrice»⁶⁴. Funcției simbolice a culorii i se

62 Kandinsky, *op. cit.*, p. 59.

63 Cf. Myers, *op. cit.*, p. 166—7.

64 Kandinsky, *op. cit.*, p. 43.

adaugă, astfel o calitate muzicală care poate fi privită ca o altă modalitate expresionistă de «a străpunge crusta», de «a pătrunde în miezul de idei» al artei. «Un pictor care nu află satisfacție în simpla reprezentare, oricât de artistică ar fi, în strădania de a exprima viața lăuntrică, nu poate decât să invidieze ușurința cu care muzica, cea mai puțin materială dintre toate artele contemporane, își atinge scopul. El caută, în mod firesc, să aplice mijloacele muzicii la propria sa artă. Și de aici izvorăște năzuința modernă pentru ritm în pictură, pentru construcția matematică, abstractă, pentru repetările de note coloristice, pentru mișcarea culorii și așa mai departe».

Chiar și operele de tinerețe ale lui Kandinsky, vădeau aceste preocupări de a descoperi însușirile muzicale ale culorii, punctele în care se interferează sunetul și efectul optic. Titluri precum *Improvizație* (pe care îl poartă multe picturi ale lui Kandinsky), *Marea Fugă*, *Scherzo*, *Sunete*, justifică, în viziunea artistului, tratarea abstractă a subiectului. Formele se mișcă ritmic pe suprafața pictată, artistul încearcă să le stabilească efecte specifice de acompaniament muzical. Uneori, Kandinsky caută «armonii simfonice», alteori, «efecte contrapunctice»; paralelismul între pictură și muzică a stat, încă de la începuturile creației sale, la baza teoriei artistice a lui Kandinsky. El nu s-a ivit în gândirea pictorului numai după contactul cu *Călărețul albastru*. Încă înainte de plecarea din Rusia, Kandinsky și-a exprimat admirația pentru Scriabin, cel care susținea ideea unei muzici picturale. Poate că aici ar trebui căutată obârșia pasiunii muzicale a pictorului care va proiecta decorurile pentru *Tablourile dintr-o expoziție* ale lui Mussorgski (ele însele o pildă de viziune sincretică, tălmăcind vizualul în muzical) sau care va colabora cu compozitorul von Hartmann sau balerinul Alexandr Saharov pentru realizarea unor spectacole muzicale.

Dar mi se pare că o concluzie, întemeiată pe constatarea că pictorul este atras de muzică, artă prin excelență abstractă, este insuficientă. Opera lui nu poate fi

denumită «non-obiectivă» în înțelesul obișnuit al cuvântului. Este adevărat, constată Myers⁶⁵, că el respinge relația obiectivă dintre obiect și reprezentarea lui picturală, întocmai ca și cubiștii. Dar el însuși afirmase: «Artistul are și trebuie să aibă ceva de comunicat, atâta vreme cât stăpânirea formei este nu scopul, ci – dimpotrivă

— Adaptarea formei unei semnificații lăuntrice». Înseamnă, oare, aceasta (așa cum cred unii partizani ai artei non-obiective) că pictura sa nu conține «niciun fel de asemănare cu vreun obiect cunoscut»? 1 Sau înseamnă că artistul care caută să sugereze o serie de ritmuri cromatice, aranjate armonic, în dorința de a transmite o stare specifică de spirit (așa cum

— Începând cam din aceeași vreme - versurile poeților «imagiști» din școala de la Chicago năzuiau să sugereze vibrația sentimentului prin intermediul euritmilor și al eufoniilor), voia să descopere înțelesuri în înfățișarea cotidiană a obiectului? Când se spune despre arta lui Kandinsky: «E asemenea muzicii; ea nu are nicio semnificație», înseamnă că întreaga pictură și teorie estetică a acestui artist este negată sau răstălmăcită.

Kandinsky aducea cu sine nostalgia pământului rus, amintirea unor tradiții populare străvechi pe care, în anii studenției, le cercetase cu pasiune. În cursul unei călătorii în regiunea Vologda, el descoperise arta țărănească rusă ale cărei imagini se vor alătura emoționant în sufletul pictorului cu acelea, în tonuri sonore, ale artei ruso-bizantine, văzute cândva în Moscova natală. Spre bătrânețe, el va re-evalua aceste experiențe vizuale care se vor contopi cu cele ale artei țărănești din Bavaria și ale bisericilor baroce din sudul Germaniei, elaborând o foarte personală ornamentică⁶⁶.

O descriere din 1910 a Moscovei, când artistul se stabilise în străinătate și amintirile veneau împovărate de o copleșitoare duioșie, e elocventă pentru constituirea unei

65 Op. cit., p. 168.

66 Cf. «Kandinsky» March 15 — May 15, 1945, New York, catalog publicat de Fundația S.R. Guggenheim, p. 27.

viziuni aspirând la adâncă spiritualitate: «Soarele topește întreaga Moscovă într-o imensă pată care, asemenea unei tuba nebune face să vibreze întregul suflet. Nu, această culoare a amurgului nu este aceea a orei celei mai frumoase! E numai cea din urmă notă a simfoniei care dă viață fiecărei culori, care face să sune inelul întregii Moscove asemenea unei orchestre gigantice... Roz, portocaliu, galben, alb, albastru, verde închis, purpuriu, roșu

— Acestea sunt culorile caselor și ale bisericilor - fiecare cu sunetul său - iarba cu foșnetul ei verzui, copacii șoptind adânc, *zăpada*, cântând cu o mie de glasuri, sau allegretto-ul crengilor, înfășurate în frunte, inelul roșu, tăcut al zidului Kremlinului, și - deasupra tuturor - asemenea unei note triumfale, asemenea unui atotiertător Aleluia - linia albă, prelungă, delicată, cinstită a clopotniței lui Ivan Veliki. Și pe spinarea lui înaltă, cutezătoare, în neconținută scrutare a cerurilor, stă creștetul de aur al cupolei, scânteind printre stelele de aur și colorate ale celorlalte cupole ale Moscovei» 1. Culoare, muzică, într-o mișcare caleidoscopică, linii care se întretaie, suprafețe colorate ale căror tonalități le prevestesc pe cele ale picturilor lui Kandinsky din perioada 1910 - 1919.

Din acest mediu spiritual al vechii Rusii, artistul sosește în Münchenul anului 1896, un München al cărui secesionism se contura tot mai precis, unde *Jugendstil*-ul se afirma în sensul decorativului, liniarului manierist. Întâlnirea între aceste două direcții nu e lipsită de consecințe pentru arta lui Kandinsky. După cum descoperirea, câțiva ani mai târziu, a post-impresionismului, a cubismului, a *fauvismului* nu va rămâne fără urmări pentru teoria sa artistică. O *Improvizație* din 1909, în care apar o casă portocaliu-verzuie, un cer purpuriu, copaci de un albastru strălucitor, un cal portocaliu și un călăreț verde, poate fi socotită o operă foarte reprezentativă pentru această perioadă a influenței lui Gauguin și a *fauvilor*.

Întâlnirea cu Macke, Marc și Klee, colaborarea la

Almanahul Călărețului Albastru din 1911, participarea la expozițiile grupării müncheneze – în 1911 și 1912 – și la Salonul de toamnă organizat la Galeria *Sturm* din Berlin, în 1913 (an în care Walden va publica un album cuprinzând reproduceri după opera pictorului) alcătuiesc, laolaltă, evenimente marcând o profundă modificare a viziunii artistului. Dar, deși încă de prin 1910 Kandinsky se îndreptase spre o pictură nonobiectivă, obiectul nu dispărea încă din tablourile sale, forma e sugerată înscriindu-se într-un spațiu ordonat rațional. Artistul vrea să acrediteze, anecdotic, faptul că adeziunea sa la arta abstractă s-a produs cu totul accidental, și nu ca o urmare firească a unei evoluții teoretice. Într-o seară, întorcându-se în atelier, plin încă de impresiile culese de-a lungul zilei, în încăperea a observat o pictură surprinzător de frumoasă. «Mai întâi.

1 *Ibid.*, p. 24.

m-am oprit, șovăind, în prag; apoi, m-am apropiat repede de această pictură misterioasă, în care nu zăream decât forme și culori și al cărei conținut nu-l înțelegeam. Am găsit imediat cheia enigmei: era un tablou de-al meu, sprijinit de perete. A doua zi, pe lumină, am încercat să-mi regăsesc impresiile din ajun, dar n-am izbutit decât pe jumătate. Recunoșteam acum toate obiectele, miraculoasa umbră din seara cealaltă dispăruse. Acum, știam precis că obiectul îmi distruge pictura,» * Dar va trece foarte multă vreme până ce Kandinsky va găsi un «înlocuitor» al obiectului. Sugestiile lui Gauguin în ceea ce privește aplatizarea spațiului, ornamentica *fauvistă* vor putea fi regăsite multă vreme în pictura lui Kandinsky. Chiar și după ce va începe să picteze *Improvizațiile*, compoziții coloristice al căror factor dominant este emoția, însăși a pictorului, un «răspuns intuitiv dat naturii». Artistul încerca să se autodefinească astfel: «Ceea ce aș putea spune despre mine sau despre picturile mele nu poate atinge decât *superficial* înțelesul *artistic pur*. Privitorul trebuie să învețe să vadă pictura ca o reprezentare grafică

a unei *stări de spirit* și nu a unui *obiect*»⁶⁷. Aproximarea de natură se produce, deci, în mod expresionist, având ca urmare nu imaginea exterioară, impresionistă, ci starea de spirit, expresia interioară, generatoare a unor reprezentări non-obiective. Expresionistă în esență, arta lui Kandinsky cuprinde însă și unele sugestii ale altor direcții estetice subiectiviste care exaltau elementul spontan «automatismul». Artă lui Hans Arp a suprarealiștilor abstracți, a lui Masson și Miró, e înrudită – astfel – cu aceea a lui Kandinsky de care o apropie teoria «tensiunii interioare», a «creației subconștiente», însușită și de poezia unui Gottfried Benn. S-ar cuveni, poate, să se adauge că admirația lui Kandinsky (la fel cu a tuturor artiștilor de la *Călărețul albastru*) față de Henri Rousseau provenea din aceeași concepție despre funcția creatoare a subconștientului. Imaginile fantastice, de o aparentă candoare, ale Vameșului izvorau dintr-o imaginație neliniștită care răsturna datele realului, reinterpretându-le, așezându-le în relații noi-Tradiția himerelor romanului, a lui Bosch și Bruegel, a narațiunii fantastice medievale, pătrundea și prin pictura lui Rousseau, în arta suprarealistă, prefigurată și de Kandinsky.

Încetul cu încetul, legăturile cu realitatea ale picturii lui Kandinsky devin mai firave, influențele artei lui Gauguin și ale *fauvilor* sunt asimilate în sensul arbitrarului estetic; realul nu mai furnizează decât «matca» artei, forma și culoarea se modifică permanent, în funcție de starea de spirit pe care tind s-o exprime. Mai târziu, pictorul va recunoaște influența primitivă din partea mișcării artistice a vremii, în anii aceia în care Marc și Nolde prevesteau apropierea amenințătoare a războiului. La drept vorbind, refugiul lui Kandinsky în universul «forme pure» nu este decât o formă a respingerii unei realități tragice pe care și Marc o condamna, aflând în lumea zoologicului valorile pe care nu izbuteau să le regăsească în lumea socială. Anii războiului vor coincide în pictura lui Kandinsky cu ceea ce el însuși va numi «perioada

dramatică». Dar, în numele eliminării detaliului descriptiv, a anecdotei el va cultiva în continuare o artă a ritmurilor cromatice, a esențelor într-o vreme în care un Otto Dix, un Nolde, o Käthe Kollwitz restituiau artei dreptul de a reflecta adevăratele tragedii ale unei realități bântuite de marele cataclism.

Kandinsky nu a fost, totuși, un indiferent. Războiul și mai apoi, revoluția din țara sa natală i-au tulburat adânc conștiința. De altminteri, legăturile lui sufletești cu pământul rusesc nu se întrerupseseră nici în anii în care năzuia să stabilească unele «canoane» estetice în care sugestia obiectului să dispară, lăsând locul unei vibrații lirice, muzicale. În unele tablouri ale sale, pictate prin anii 1913 - 1914, se deslușesc variații pe motivul stilizat, al troicii sau al turlei rusești de biserică. La izbucnirea războiului el se întoarce la Moscova; picturile sale (de altminteri, puține) din această vreme exprimă, într-o tonalitate întunecată a ritmurilor coloristice pe care nu le abandonează, un ton mai curând elegiac decât tragic. În 1918, Kandinsky era profesor la Academia de Arte Frumoase din Moscova; în același timp, lucra la secția de artă a Comisariatului Poporului pentru Educația Publică. Peste un an, va fi numit director al Muzeului de Artă; aici va întemeia un institut de Cultură Artistică pentru care va redacta și planul de studii. Profesor al Universității din Moscova, vicepreședinte al Academiei de Științe Artistice, Kandinsky lucra febril, bucuros că-și poate traduce teoriile în practică, pe scara largă pe care i-o oferea guvernul sovietic.

Fără să fi fost preocupat în mod special de aspectele sociale ale evoluției artei, acestea influențau, cum subliniază Jean Cassou, «dacă nu gândirea, cel puțin experiențele sale» L. Revoluția îl învățase că venise vremea ca întreaga artă să fie privită într-o perspectivă nouă, înțeleasă sub raportul contribuției sale sociale. La Academia de artă din Moscova, acest partizan al «ritmului pur» propusese o colaborare între artiști și savanți pentru stabilirea unor principii fundamentale ale esteticii urbane.

Gropius considera că tablourile lui Kandinsky, acea geometrie magică a culorilor dezvăluie «o rațiune constructivă». Aici, la Weimar, va apărea cartea lui Kandinsky despre elementele picturii, inclusă într-un vast program editorial al *Bauhaus*-ului care cuprindea lucrări consacrate arhitecturii, construcției, instalațiilor moderne, decorațiilor interioare, artei teatrale, fotografiei, filmului.

Dar, spre deosebire de Gropius, foarte mulți arhitecți și profesori de la *Bauhaus* nu recunoșteau capacitatea picturii de șevalet de a contribui la realizarea unei construcții «funcționale». Această «revoltă iconoclastă» (cum o numește Will Grohmann) împotriva tabloului se explică nu numai prin «conștiința inutilității sale în ordinea socială a lucrurilor», ci și prin dorința de a înlătura «umilitorul test al expozițiilor, capriciile colecționarilor, specula negustorilor de artă». Așa se explică încercarea lui Kandinsky de a împăca exigențele raționalist-analitice ale *Bauhaus*-ului cu bazele spiritualiste ale artei, așa cum și le statornicise cu mulți ani în urmă. Nu numai o lucrare teoretică precum *Punctul și linia pe o suprafață*, dar și pictura în care motivul cercului apare acum atât de frecvent (simbol al imanenței cosmice și punct ideal al celor mai fine tensiuni matematice) mărturisesc acest heteromorfism al concepțiilor sale din această perioadă. Cunoștințele teoretice, dar și temperamentul său echilibrat, îl recomandau ca pe cel mai potrivit pentru conducerea discuțiilor, întotdeauna aprinse.

«Maestrii formelor» și «maestrii artizani» colaborau pentru a-și face elevii capabili să împlinească un rost social, în⁶⁸

vățându-i – în același timp – și o tehnică artistică. De pildă > Kandinsky și Klee, în afara problemelor propriu-zise de pictură și de pedagogie, predau – unul pictura murală, celălalt, pictura pe sticlă. Moholy-Nagy îi învăța pe elevi prelucrarea metalului, Marcks ceramica, Muchie textilele, Feininger tipografia, Schlemmer sculptura și, mai apoi, regia de teatru. Dar vremile erau din ce în ce mai tulburi;

nu peste mulți ani, venirea la putere a nazismului va dizolva Bauhaus-ul. Profesorii vor emigra sau vor fi supuși unor persecuții sălbatice din partea național-socialiștilor care vor decreta acest gen de artă, «descompusă», «degenerată», pretinzând o pictură și o sculptură care să elogieze «noua ordine», să înfățișeze bărbați și femei cu trupuri atletice, a căror unică preocupare să fie ascultarea oarbă a führerului.

Kandinsky va pleca din Germania, din țara în care arta lui fusese primită cu atâtea elogii, în care se întâlnise cu prieteni, unde grupul *Călărețului albastru* și, apoi, *Bauhaus*-ul recunoscuse originalitatea unei picturi menite să înfățișeze cele mai înalte aspirații ale sufletului omenesc. Întâlnirea sa cu expresionismul fusese un episod foarte important deopotrivă pentru biografia artistică a lui Kandinsky și pentru evoluția ulterioară a curentului. Dar amintirile expresioniste se vor estompa treptat și Kandinsky se va îndrepta spre alte teritorii ale artei, pe care picturile sale expresioniste doar le prevestise. Jean Cassou face o subtilă și binevenită observație relativă la cuvântul, des rostit în legătură cu arta lui Kandinsky, *magie*. «... E un cuvânt primejdios; el vine, totuși, sub condei în fața farmecului misterios al picturii lui Kandinsky. Nu e vorba, însă, de altă operație decât aceea pe care ajunge s-o definească termenul *poezie*, adică o desăvârșită cunoaștere a mijloacelor, o muncă salvatoare și continuă, o inocență minunată a inimii, o aspirație exclusivă spre o tot mai înaltă expresie a sufletului. Niciun mister în toate acestea și, cu atât mai puțin, niciun fel de sectarism dogmatic. Artă lui Kandinsky este, desigur, anti-naturalistă, dar, opunându-se naturalismului ea nu se opune naturii, împotriva căreia nu pronunță niciun cuvânt»
K

Deși Kandinsky a fost, poate, cel dintâi artist care a pus problema non-figurativului operele sale nu tindeau decât să⁶⁹

exprime un înțeles psihologic. El nu a înlocuit

inspirația din natură printr-un joc al arabescurilor decorative; așa-numitul non-obiectivism pe care-l profesa era foarte departe de tehnica mecanică a «artei pentru artă», a «formeii de dragul formeii», promovată de alte curente. Atitudinea sa, tălmăcită într-o pictură mai degrabă psihologică decât formală sau decorativă, este, într-o largă măsură o consecință a esteticii expresioniste.

Klee - o prezență fulgurantă în expresionism

Paul Klee nu a aparținut nici el decât vremelnic mișcării expresioniste. Artistul este una dintre acele personalități care realizează o sinteză originală a direcțiilor estetice ale unei anume perioade a istoriei artei, unindu-le într-o expresie atât de originală încât cuvintele lui Anatole France îți vin firesc în minte: «Un artist mare nu e cel care nu plagiază, ci care nu poate fi plagiat».

Întâlnirea lui Klee cu expresionismul e de scurtă durată, dar ea va însemna un moment de mare importanță pentru istoria curentului. Îl cunoscuse pe Kandinsky în toamna lui 1911 și, către sfârșitul anului, se alătură *Călărețului albastru*. După părerea unor istorici ai expresionismului, Klee n-a avut decât o legătură lipsită de însemnătate pentru evoluția mișcării¹. E adevărat că pe atunci, pictorul elvețian era «mai degrabă un suport moral decât un artist care să realizeze o operă foarte bogată», că - în ceea ce privește culoarea - avea încă de învățat unele lucruri de la Kandinsky care, de altminteri, îl sprijinea cu generozitate. Pictorii *Călărețului albastru* năzuiau să realizeze tablouri de mari dimensiuni și, de aceea, nu păreau foarte interesați de microcosmosul picturii lui Klee. Așa cum au observat biografil săi, numele lui Klee nu e niciodată menționat în corespondența dintre Marc și Macke. Sau, atunci când apare în aceste scrisori, el e pomenit ca «un muzician foarte rafinat care cântă admirabil la vioară din Mozart, Beethoven, Bach, Haendel sau César Frank». Dar Marc îl prețuia și ca artist plastic, propunându-i, de pildă, unui editor să⁷⁰

tipărească un volum cuprinzând traducerea lui

Candide al lui Voltaire, cu ilustrații de Klee, și tot el i-a sugerat lui Herwarth Walden să reproducă desene ale tânărului lor prieten în revista *Der Sturm*. Dar, dincolo de aceste detalii, care pot să aibă și semnificația unei solidarități de breaslă, sunt dovezi puse la îndemână de o creație diversă și neunitară, cum e aceea a *Călărețului albastru*, capabile să demonstreze influența exercitată de Klee și absorbită (poate fără știre) de pictorii münchenezi. Cum subliniază cu ascuțime Giulio Carlo Argan, la *Călărețul albastru* se întâlneau doi pictori care lărgeau considerabil universul sensibil al artei: Kandinsky, explorând *super - conștientul*, Klee, aventurându-se în zonele *subconștientului* ¹. Aceste noi dimensiuni ale lumii aveau să determine, în creația grupului de la München și – mai ales în aceea a artiștilor din anii imediat următori, o viziune fantastică, ale cărei legături cu expresionismul «tradițional» erau foarte greu de sesizat.

Kandinsky încercase să creeze, o identitate cu valoare fenomenologică și spirituală a semnelor, semnul introducând o identificare cu imaginea autentică a lumii, «semnul de egalitate finală între spațiu și timp, între cantitate și calitate»⁷¹. Idealul său era să cuprindă în fragment, în semn, realitatea infinită, «într-o fărâmă de certitudine dimensiunea nelimitată a *posibilului*»⁷². Certitudinea spațiului și a timpului pe care o dobândește semnul la Kandinsky este opusă sentimentului infinitului ce nu desemnează un spațiu proporțional, nici dimensional, ci direcționat. Pe când Paul Klee încerca să înfățișeze o nouă figurare a istoriei: întreaga istorie a umanității, preistoria ei, mergând paralel cu istoria și preistoria individului. O viziune de un dramatism extrem, pentru că – așa cum observă Argan – în individ se condensează, astfel, istoria și preistoria umanității. Era o încercare deznădăjduită de a rezolva problema «calității» (cu alte cuvinte a individului) și a «cantității» (adică a mulțimii, a societății), așa cum le înțelegea Klee, întreaga sa operă este, de fapt, o negare:

71 *Ibid*, p. 103.

72 *ibid*.

ea se încheie, necruțător, sub semnul morții pe care artistul o descoperă, lucid și senin, în lumea înconjurătoare. S-ar putea spune despre opera lui Klee ceea ce Kretzschmar, personajul lui Thomas Mann, spunea despre ultimele sonate ale lui Beethoven: «în aceste compoziții elementele sugestive și cele care țin de convenție se combină într-un nou raport, un raport caracterizat de sentimentul morții».

Predominanța lumii interioare și dorința de a găsi simboluri picturale non-naturaliste îi unea pe artiștii *Călărețului albastru*. Totuși, fiecare dintre ei avea propria lui soluție de a exterioriza ceea ce se ascunde sub aparența cotidiană. În cursul unei vizite la Paris, se va găsi în contact direct cu diferitele curente care, atunci, în 1912, se confruntau violent. Klee se va simți atras îndeosebi de arta lui Matisse, strălucitoare și de o mare vigoare coloristică; Matisse expusese o serie de imagini marocane, aduse dintre - o călătorie în Nordul Africii unde, nu peste mult, Klee și prietenul său, Macke, vor descoperi o lume a culorilor de o mare puritate \ în 1911, cu puțin timp înaintea sosirii lui Klee, la Paris se deschisese o retrospectivă a lui Rousseau-Vameșul, cel pe care artiștii *Călărețului albastru* îl proclamaseră un înaintaș al lor. Klee va redescoperi cu încântare lumea naivă și spontană a celui despre care Apollinaire avea să scrie:

O, glorioase pictor al rodnicei Republici.

Independenții mândri te socotesc drapel;

*Din marmora cea albă, din Pentelic ieșită, îți vor sculpta obrazul, mândrie-a vieții noastre*⁷³.

În 1914, când se va număra printre întemeietorii *Noii Secesiuni* müncheneze, Klee va evoca din nou arta lui Rousseau care «nu se supunea nici unei prejudecăți»⁷⁴, și va contribui, astfel, la apropierea acestor artiști de sensurile picturii Vameșului. Când a izbucnit războiul, în jurul lui Klee s-a făcut un gol înfricoșător: Macke a murit

73 Apollinaire, *Poeme*, traducere de Mihai Beniuc, Edit. Tineretului, 1963, p. 155.

74 Leopold Zahn, *Paul Klee*, Potsdam, 1920, p. 13 n.

În primele săptămâni de ostilități, Marc la doi ani după aceea, Kandinsky a fost obligat să părăsească Germania... De-abia către sfârșitul anului 1920, Klee va întâlni un nou grup de artiști: atunci a fost chemat la Weimar, la *Bauhausul* lui Gropius. Îi va regăsi pe prietenii săi de odinioară, Jawlensky și Kandinsky, iar școala condusă de Gropius i-a dat prilejul să-și dezvolte teoriile pe care le va rezuma, în 1925, în celebrul său *Carnet de note pedagogice*. Împreună cu cei doi prieteni și cu Lyonel Feininger, va constitui grupul *Celor patru albaștri* care avea să dăinuie aproape un deceniu. Klee va da acestei noi grupări un fundament teoretic, nu numai prin *Carnetul* său *de note pedagogice*, ci – mai ales – prin conferința pe care o va prezenta, în 1924, la Muzeul din Jena, cu prilejul uneia din expozițiile sale 1. El va vorbi despre sine însuși ca despre un trunchi de copac care trage seva din pământ și o poartă spre frunze, adică spre opera de artă.

Această declarație descurajată, în care artistul se socotește doar un transmitător, cuprinde și ideea că opera de artă nu e suficientă prin sine însăși; e nevoie de un spectator pentru care simbolul să aibă un înțeles. Preocupat, ca și Kandinsky, de elementele asociative și de rolul lor, Klee spune: «Trebuie s-o căutăm fără încetare (artistul se referă la opera de largă respirație, în care să se definească înțelesul reprezentării și stilul ei, n.n.). Am găsit până acum părți, dar nu întregul! Ne lipsește încă puterea hotărâtoare; publicul nu e cu noi!»⁷⁵⁷⁶.

Comentariul lui Herbert Read e necruțător: «Izvorul hotărâtor al puterii artistului e dat de societate – și aceasta e ceea ce lipsește unor artiști moderni. „Uns trägt kein Volk” (publicul – mai precis, poporul – nu e cu noi!). Ne lipsește simțul comunității, al unei lumi pentru care și cu care să lucrăm. Aceasta e tragedia unor artiști moderni, și numai cei care nu văd propria lipsă de unitate socială și spirituală îi acuză pe acești artiști pentru obscuritatea

75 Conferința a fost publicată, pentru prima dată în 1945, sub titlul *Despre arta modernă*, la editura Benteli din Berna.

76 Klee, *op. cit.*, p. 7.

creației lor»⁷⁷.

În 1930, Klee a fost numit profesor al Academiei de artă din Düsseldorf. În 1933, imediat după venirea la putere, naștii îl vor demite; Klee se întoarce în Elveția natală, unde îl ajunge știrea că volumul lui Will Grohmann consacrat creației sale fusese ars pe rug în piețele publice ale orașelor Germaniei hitleriste, laolaltă cu alte cărți pe care guvernul fascist le socotea «primejdioase pentru noua ordine». Klee va muri în 1940, în plin război.

O definiție a artei lui Klee e cât se poate de dificilă; artistul a abordat o imensă varietate de teme, tratându-le în forme și moduri de expresie extrem de diferite, adoptate cu o uimitoare spontaneitate lirică. Pe când Kandinsky fusese artistul orchestrațiilor subtile a unor culori polifonice, Klee este – în primul rând – maestrul liniei, în ciuda aparentei străluciri a culorii. Linia operei sale dă același răspuns fantastic pe care-l regăseam în culoarea lui Kandinsky. Valorile cromatice, decorative și intens emoționale, acționează ca un veritabil element de susținere al liniei, al simbolurilor figurate de ea. Klee stă, în acest fel, la granița nestatornică dintre expresionismul și suprarealismul abstract al lui Miro sau Masson.

Poate că deosebirea cea mai importantă între Klee și prietenii săi de la *Călărețul albastru* stă în modul în care sunt asimilate sugestiile artei infantile și a desenelor alienaților. Unii pictori ai *Punții*, Kirchner și Nolde printre ei, descoperiseră și ineditul tehnicii desenelor și picturilor realizate de copii; influențele sunt vizibile mai ales în estomparea contururilor și în folosirea unor fundaluri întunecate. Arta lor era deliberat construită în spirit primitivist, infantilismul adăugându-se formelor medievale, arhaice și exotice. Dar ei nu atingeau substituția empatică, acel *Einfühlung* tipic expresionist, identificarea cu psihologia copiilor și a alienaților (în cazul lui Marc, a animalelor și a plantelor). Deși Kandinsky admirase arta copiilor pentru spontaneitatea ei, pentru abordarea directă a esenței lucrurilor, nu a fost niciodată influențat de ea.

Klee a fost «cel dintâi pictor care a investigat arta copiilor și a preluat cu atâta exactitate metodele și simbolurile ei»¹. Bineînțeles, în pictura lui se deslușesc influențe ale unor arte primitive, precum sculptura africană, modelele desenelor de pe textilele oceanice, desenele papuașe⁷⁸; dar

78 Vezi Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York, 1938, p. 154. ff.

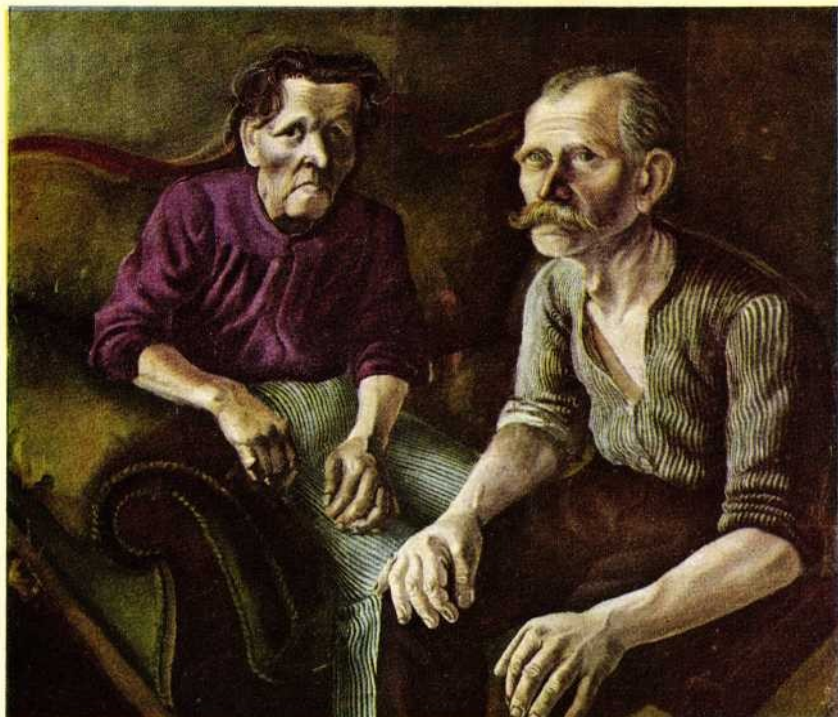




8.



9. Schaim Soutine, *Groomul*
10. Otto Dix, *Părinții artistului*
11. Constant Permeke, *Peisaj*, 1931



formele și simbolurile artei copiilor preluate de Klee dau chiar și acestor reprezentări o înfățișare aparte.

Klee este și pictorul acelor «images idiotes» despre care vorbea Rimbaud. După primul război, unii psihologi au început să studieze desenele pacienților caselor de sănătate care constituiau teste grăitoare ale stării mentale a bolnavilor. Klee a descoperit în aceste desene o sursă de cunoaștere a straturilor conștiinței aflate dincolo de controlul lucid al minții omenеști.

El va folosi unele forme ale artei schizofrenicilor: alungirea [detaliilor feței, înscrierea lor în tipare decorative, aranjarea lor, în așa fel încât să-l oblige pe privitor să acorde atenție pe rând fiecărei părți a tabloului. Coborând în lumea lăuntrică, dureroasă, a celor mai nefericite exemplare umane, schizofrenicii, Klee se apropia mai mult de estetica *Punții* și chiar a lui Munch decât de aceea a *Călărețului albastru*. Reacțiile sufletești ale acestor indivizi surescitați devin excesive, dezvăluind un univers tulburat, apăsător. Dar, așa cum observă un cercetător român, Dan N. Stroilă, «expresioniștii făceau compromisuri între subiectivitate și obiect» 1.

Pentru Klee, problema realității nu putea fi rezolvată, pur și simplu, printr-un refuz al lumii sensibile, în căutarea unei spiritualități a formei aflate, ca la Kandinsky, «dincolo de aparența materială a fenomenului natural». Dimpotrivă, el încerca să stabilească un raport între complexitatea artistului, complexitate a reacțiilor sale vizuale și psihologice în fața lumii sensibile, și conștiința actului de creație, adică «a acțiunii exprimate într-o dimensiune stilistică definitivă care poate să se refere la realitatea fenomenului exterior, dar care poate s-o și depășească grație structurii mijloacelor folosite, semnul, culoarea, lumina» a. Perspectiva, în general întreaga lume sensibilă, sunt modificate în sensul unei înțelegeri subiective. Ele sunt expresia unui univers interior complex care-l determina pe artist (Klee mărturisea întotdeauna: «Eu sunt, în primul rând, *pictor*») să caute cu înfrigurare

semnificația tuturor lucrurilor, a celor văzute și a celor invizibile, să aprofundeze sensul raporturilor între obiecte și individ, între om și fenomen.⁷⁹

Aceste raporturi se definesc pe un plan de perfectă paritate, «niciun element al cosmosului nefiind subordonat altora, toate participând în măsură egală la creațiune» **h**

Legăturile lui Klee cu arta expresionistă au loc, deci, mai ales în câmpul esteticii; pictura lui, dobândind din contactul cu artiștii aceluia început de secol, sugestii filosofice numeroase, le va fructifica într-o perspectivă neașteptată în care cu greu se vor mai desluși urmele expresionismului. Carola Giedion-Welcker îl aseamăna pe Klee cu Joyce, «individualist care evită orice alianță artistică exterioară»⁸⁰. Comparația e foarte sugestivă: întocmai ca și autorul lui *Ulysses*, Klee a încercat să creeze o sintaxă și o morfologie nouă fără să țină seama de nicio regulă preexistentă. Dar, ca și la Joyce, rădăcinile verbale contopite în formațiuni inedite pot fi, totuși, recunoscute. Cu toate că, încă din 1902, Klee susținea că a început «să-și formeze personalitatea, ca și cum ar fi ignorat toată pictura», arta sa se formează într-un climat cu adevărat european, în care expresionismul nu a jucat cel mai neînsemnat dintre roluri.

Jawlensky - o altă evoluție care trece prin expresionism

Alexej von Jawlensky a adus în grupul *Călărețului albastru* grup cosmopolit în sensul etimologic al cuvântului, mărturia unei pasiuni picturale al cărei centru rămâne reprezentarea umană. În adolescență, când era elev la Moscova, își făcuse obiceiul ca, în fiecare duminică, să viziteze Galeria Tretyakov, admirația lui față de arta tradițională rusă însuflețindu-l până în ultimii ani ai creației. Deși, spre sfârșitul vieții, va adopta o formă mai abstractă de reprezentare a lumii, el va urmări întotdeauna să își exprime ideile prin mijlocirea figurii umane. Cromatica artei populare ruse, stilizările vechii

79 Nello Ponente, *Klee*, Geneva, 1960, p. 38.

80 Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Londra, 1952, pp. 7 — 8.

iconografii ruso-bizantine se vor uni, încă din prima perioadă a activității lui, cu influențele simplificării lineare a *Jugendstil*-ului și ale artei lui Van Gogh și Cézanne. Atracția lui pentru culoarea febrilă care aspiră să definească precis lumea «integritatea vitală» ¹, l-a făcut mai receptiv la *fauvism* decât pe alți artiști din grupările expresioniste.

O călătorie prin Franța, prin peisajele albastrii ale Bretoniei, unde contururile se detașează, tranșant, prin Provența soarelui care exaltă culorile, a dat picturii sale un cromatism strălucitor, iar formelor o linie energică, fermă. O comparație între *Pana albă* și *Fata cu maci*, amândouă pictate în 1909 – pe de o parte – și picturile din aceeași ani ale lui Matisse ilustrează, cred, existența unui teritoriu comun al *fauvismului* și al expresionismului în care creația lui Jawlensky va trăi multă vreme. Dar maestrul francez năzuia să realizeze un formalism «non-psihologic», subliniat de valori decorative, ca în *Fața cu ochi verzi*, din același an, 1909; Jawlensky se îndrepta spre o simplificare ce-i amintea pe Beardsley, pe Gustav Klimt, și pe artiștii *Jugendstil*-ului, în vreme ce culoarea devine un element simbolic menit să sprijine un scop psihologic. Giulio Carlo Argan a sesizat această diferență fundamentală: «la *fauvi*, e un fel de exaltare dionisiacă, o dorință de a lua în posesiune totală realitatea, în vreme ce la expresioniști... e o investigare a profunzimilor, complexe și torturate; o viziune deformată, exasperată, o judecată asupra cauzelor lumii care descind din spaima antichității, din culpe îndepărtate, din răzbunări obscure... La *fauvi*, deformările sunt obiective, la expresioniști sunt subiective»⁸¹⁸².

În creația lui Jawlensky, preocuparea de a studia înfățișarea ființei umane va fi statornică; prin 1911, când pictura sa va dobândi o formă lineară compactă, el va părăsi stilul întrucâtva elegant din *Pana albă* și va aborda o reprezentare de un anume monumentalism, a cărei sculpturalitate va aminti unele portrete ale Egiptului din

81 Cf. Clemens Weiler, *Alexej von Jawlensky*, Köln, 1959, p. 17.

82 G.C. Argan, *op. cit.*, p. 25.

perioada romană. Cel mai adesea, în gravitatea expresiei acestor portrete se va desluși, însă, sugestia hieratismului bizantin; în siluetele proiectate pe fundalul ultramarin, atât de specific artei lui Jawlensky, trăiesc aduceri-aminte ale adolescentului care stătea ore în șir, printre vechile icoane, expuse la Tretiakov. Poate că, sub înrâurirea acestei picturi, el va respinge influența simultaneismului de factură cubistă care afectase atât de profund, în anii aceia, arta prietenilor săi de la *Călărețul albastru*, Marc, Macke, și Klee. El continuă cu perseverență o pictură care în simboluri simplificate, înfățișează o umanitate plină de o calmă demnitate.

Exilându-se, în timpul războiului, în Elveția, Jawlensky va rupe legăturile cu atmosfera creată în jurul grupului münchenez și, odată cu aceasta, pictura lui va evolua spre formele pe care tablourile din perioada antebelică abia le lăsau să fie bănuite. Formele colorate, sensul se vor transforma brusc în contururi de o surprinzătoare delicatețe; mai apoi, portretistica lui Jawlensky se va concentra în numeroase portrete ale lui Crist care nu răspund ideii adesea exprimată de artist («Arta e o proslăvire a lui Dumnezeu»), ci au un aer mai degrabă tragic, portrete ale unui martor la imensa nefericire a umanității, în acei ani ai războiului. Dar Jawlensky nu se va mai întoarce la sensurile artei sale din vremea *Călărețului albastru*, la înfățișările umane cărora li se consacrase. El se va îndrepta spre o interpretare tot mai abstractă a figurii omenești; pictura lui se va așeza sub semnul extazului religios, a unei gândiri transcendente, care va determina o stilizare a volumelor în formă de cruce bizantină.

Adeziunea sa la grupul celor *Patru albaștri* va fi ultimul act notabil al unei creații întrerupte brusc de o boală necruțătoare.

Campendonk și expresionismul naiv

Dintre toți membrii grupului *Călărețul albastru*, Heinrich Campendonk a fost cel mai direct influențat de folclorul contemporan. Mai limpede chiar decât universul

tematic, preluat din arta populară bavareză (case de țară, animale de povară, țărani, biserici), construcția compozițională și simțul realist demonstrează apropierea de sursele artei populare. În pictura lui Campendonk, personajele sunt așezate într-un fel de ordine ierarhică, asemenea celor din arta medievală în care eroii domină întreaga imagine, ocupând centrul compoziției și întrecându-i în înălțime pe toți ceilalți. Spațiul vertical e populat de figuri numeroase, așezate într-o perspectivă ciudată, una deasupra celeilalte, mai degrabă decât în planuri succesive. Fiecare detaliu e înfățișat cu claritate ca în toate operele primitivismului modern; de aceea pictorul renan a fost numit «Rousseau-Vameșul al picturii germane».

De la încercările lui Gauguin de a analiza mediul sufletesc al băștinașilor din Tahiti, până la pictura *fauvilor* și a grupului *Puntea*, arta începutului acestui secol s-a apropiat adesea de creația folclorică în care descoperea o viziune cu totul neașteptată «examinând în afară o lume interioară»⁸³⁸⁴. În pictura lui Campendonk, această direcție s-a întâlnit cu ideile estetice ale *Călărețului albastru* care, așa cum am văzut, reclamau adeziunea la «o lume primitivă». Artistul expresionist aspira să străpungă «vălurile aparențelor exterioare» și, mai mult decât atât, să se identifice cu creatorul naiv, sau – în alte cazuri, citate mai înainte – chiar cu psihologia vietăților de pe treptele inferioare ale evoluției biologice. Dar unii pictori, printre care Campendonk sau David Burliuk (acesta din urmă aducând amintirea folclorului rus) nu acceptau să renunțe la simplificările expresive ale artei populare. Ei urmăreau să surprindă relațiile cu natura ale individului uman. Animalele, căroră Marc le conferea un rol atât de important în picturile sale, deveneau la Campendonk elemente ale unui univers antropologizat.

E drept, însă, că dincolo de arta populară – simbolismul cromatic al lui Kandinsky și Marc a influențat

83 Paul Wember, *Heinrich Campendonk*, Krefeld, 1960, p. 71.

84 H.M. Wingler, *Der Blaue Reiter*, München, 1954, p. 10.

hotărâtor arta lui Campendonk. Integrarea lirică a animalului în natură, precum și formele lineare agitate, atât de diferite de atmosfera pașnică degajată de pictura sa de tinerețe, sunt urmări ale întâlnirii cu arta lui Marc. Campendonk păstrează, însă, o simplitate a emoției care îl apropie în permanență de spiritul folclorului bavarez. Pictura votivă pe sticlă (tehnică practică mult timp de Campendonk) determină un anumit spirit foarte specific al compoziției, vizibil – de pildă – în separarea tranșantă a registrelor, în accentuarea volumelor, într-o lucrare precum *Pădurea, fata și capra*, din 1914, caracterul narativ al scenei înfățișate, pacea care învăluie întreaga natură, definesc o despărțire de estetica lui Marc; din paradisul primitiv al acestuia, omul era alungat, pe câtă vreme Campendonk îl integrează într-o viziune mai autentic primitivă, într-o poezie lipsită de tragicele tensiuni ale picturii prietenilor săi.

Pictura lui Kubin – o autobiografie tragică în viața lui Alfred Kubin s-au petrecut câteva împrejurări care aveau să-l afecteze profund: orfan de mamă, el va fi crescut de un tată brutal și neînțelegător, mai târziu, logodnica îi va muri, ceea ce îl va sili să se interiorizeze excesiv. Adolescentul bolnăvicios, singuratic, va duce, mai apoi, o existență dureroasă, pândită de spaime. Încă din copilărie, atras de timpuriu de desen, va înfățișa mai ales imagini fantastice, desprinse dintr-un univers dureros. Asemenea, altă dată, lui Géricault și lui Baudelaire, va descoperi sfâșietoarea poezie a cadavrelor; va povesti cu cât interes se apropia de leșurile înecaților, zvârliți de apele torențelor de primăvară în preajma casei¹. La această experiență tragică se vor adăuga lecturile din Schopenhauer; un tratament psihiatric nefericit îl va duce la o încercare de sinucidere (romantică!) pe mormântul mamei sale.

Începuturile artistice au fost influențate de pictura mistică a lui Max Klinger, de viziunile macabre ale lui Félicien Rops și Ensor, de grotescul lui Goya, de halucinațiile lui Munch⁸⁵. Romanul pe care-l scrie, *Pe*

celălalt țărîm, va cuprinde numeroase elemente autobiografice, explicând într-o largă măsură cauzele pesimismului său copleșitor.

Aflat, o vreme, sub semnul impresionismului și al lui Odilon Redon, Kubin va evolua, apoi, către *Jugendstil* pentru ca, mai apoi, în contraste violente de alb-negru, în contururi desenate cu o mare libertate a liniei, să se apropie de expresionism. El nu a aderat, însă, deliberat la estetica grupului de la München, nici la cea a *Punții*; e – mai curând – o adeziune instinctivă, dintre toți artiștii acestor grupări, tocmai Klee, cel care va ocupa locul cel mai îndepărtat de centrul mișcării, atrăgându-l în cea mai hotărâtoare măsură. Dar Kubin nu se va integra, nici de data aceasta, fără ezitări, în grupul *Călărețului albastru*. Picturile lui Bruegel și ale lui Bosch îl vor atrage o bună bucată de vreme și coșmarurile lui de infern (dar cu o crispare mai apropiată de viziunea dantescă) mărturisesc limpede această influență. Umanitatea se mișcă, în desenele sale, urmărită de un destin feroce, se prăbușește într-o gheenă de care nu se poate salva în niciun chip. Expresionismul său (de pildă cel din foarte cunoscutul *Cal speriat de un șarpe*) e de factură demoniacă; în spațiul organizat pe două dimensiuni, narațiunea, înscrisă într-o scriere fantastică, vine dintr-o lume a spaimei, chiar și unele viziuni care descind chiar din viziunea din *Don Quijote* al lui Daumier, căpătând această rezonanță infernală.

Kubin nu va urma direcția abstractă a expresionismului. El va cultiva un figurativ de o mare precizie, o viziune tulburată de tragice neliniști, deasupra cărora artistul a așezat «constelații vrăjmașe». Dintre cărțile numeroase pe care le-a ilustrat, unele arată, fără îndoială, preferințele sale spirituale: Wilde, Poe, Dostoievski, Barbey d'Aurevilly... Fără să fi urmat întru totul ideile estetice ale *Călărețului albastru*, Kubin se va integra în expresionism, urmând o cale proprie care prevestește (și, poate, determină, într-o măsură) arta psihologiei satanice ce se va dezvolta după primul război

mondial.

CĂȚIVA „MICI MAEȘTRI” GERMANI

Paula Modersohn-Becker

Dar, exaltând reacțiile individuale în fața naturii și a realității sociale, expresia stărilor psihologice externe, tălmăcite în viziuni răscolitoare, în game cromatice și în forme desenate cu o participare intensă a zonelor celor mai adânci ale unei conștiințe – de cele mai multe ori – îndurerate, era firesc ca expresionismul să nu înregistreze decât rareori în istoria sa (de altminteri, destul de scurtă) grupări largi de artiști. *Puntea* și *Călărețul albastru* sunt două excepții; cea dintâi, un fel de falanster artistic, cea de-a doua, în pofida numeroaselor deosebiri între membrii asociației, reflectând o identitate a crezului ideologic. Și, apoi, nu trebuie să se uite că ambele grupări s-au constituit, la început, ca disidențe ale unor asociații în care artiștii se aflaseră grupați de mai multă vreme.

Argan releva cât de aproximative pot fi înrudirile dintre diverșii artiști ai curentului, cât de numeroase sunt trăsăturile care-i despart. Filiațiile sunt și ele profund modificate de expresioniști; e adevărat că Barlach, de pildă, se apropie de sursele sculpturii romanice în varianta ei germană, că Beckmann evocă «exasperarea lineară a lui Grünewald»⁸⁶; că fizionomia și mimica expresionistă derivă din tipologia (mai curând decât din limbajul) artei medievale germane. Dar în această întoarcere la tradiție se deslușește o anume ostentație exterioară, ea nu scoate la lumină legătura dintre idei și spațiul pictural, un spațiu care nu preexistă reprezentării.

Subiectivismul expresionist interpretează ființa umană printr-un proces care nu implică atât cunoașterea, cât opțiunea morală pentru un anume tip. Subconștientul, s-ar spune, nu e *investigat*; el țâșnește la suprafață, tulburător, antrenând în acest curent răscolitor rămășițe ale unui naufragiu sufletesc. Cât de adânci sunt deosebirile între vârtejurile pătimășe ale unui Rohifs sau Beckmann, în care imaginea lumii e restituită contorsionat, și luciditatea

⁸⁶ G.C. Argan, *Studi e note*, p. 246.

albă și de o precizie halucinantă a suprarealiștilor de tipul Magritte sau Tanguy!

«Abisul e culmea obscurității lui Dumnezeu!» scria Rilke.

Expresioniștii «independenți» s-au apropiat și ei, într-un moment sau altul, de gruparea de la Dresda sau de cea din München, uneori au expus împreună cu artiștii acestor asociații, dar numai rareori aceasta a avut semnificația subscrierii la un program. În unele cazuri (precum cel al *Călărețului albastru*), afinitățile, de altfel destul de aproximative, legau artiști venind de sub diverse orizonturi de tradiție artistică. Dar, de cele mai multe ori, expresioniștii afirmau o artă în care ideologia curentului era foarte divers interpretată. În afară, deci, a celor câteva (destul de puține) asociații artistice, singurul criteriu de grupare a pictorilor și sculptorilor expresioniști rămâne cel național, fiindcă – într-un fel sau altul – artiștii au asimilat direcțiile caracteristice artei din țara lor, răspunzând unei problematice sociale specifice. Bineînțeles, grupul cel mai compact e, totuși, cel al artiștilor germani; obârșiile curentului și atmosfera în care s-au produs largile sale reverberații explică de ce mai ales în Germania Wilhelmiană, în ajunul războiului, s-a impus fenomenul expresionist, cu toate nuanțele sale atât de diverse.

Paula Modersohn-Becker e unul dintre acești artiști care, fără să-și dea adeziunea la vreun grup, au conferit expresionismului profilul acesta atât de complex. Ea s-a format în atmosfera acelei Germanii în care mulți artiști ascultau de îndemnul *Los von der Naturi* (liber de natură). Refugiul în natură fusese înțeles ca un refuz al confruntării cu problemele grave ale vieții citadine. Pictorița crescuse în Bremen, în orașul pe care, în *Tonio Kroger*, Thomas Mann îl înfățișase ca pe un centru comercial cu o viață apăsătoare, monotona. Călătorind prin Germania, Paula Becker va cunoaște arta pictorilor naivi, îndeosebi a lui Mackensen*, ceea ce va înrâuri arta ei, chiar și după ce va cunoaște pictura franceză în epoca aceea de glorie a post-impresionismului. Împrejurarea va determina o atitudine

diferită a artistei față de natură.

În pictura Paulei Modersohn-Becker se întâlnesc două direcții semnificative pentru primii ani ai acestui secol. Pe de o parte, ea prelungește reacția anti-naturalistă, tendința de stilizare proprie *Jugendstil*-ului; pe de altă parte, va îmbrățișa soluțiile post-impresionismului în varianta sa germană. Anii pe care i-a petrecut în colonia artistică Worpswede, din preajma Dresdei, au lăsat urme în ceea ce privește tratarea întrucâtva decorativă a motivului folcloric, anecdota sentimentală. De remarcat că, ulterior, în ajunul războiului, ideologia artiștilor de la Worpswede va evolua spre o expresie naționalistă, în numele căreia era combătută arta franceză modernă. Paula Modersohn își va însuși, însă, doar sentimentul de mare sinceritate cu care sunt pictate imaginile țărănești. Ea va da picturilor sale un sens⁸⁷

umanitar vibrant («sărmana umanitate mărunță» va spune ea adesea) 1 țărani săi sunt parte a naturii, simbolizează fertilitatea pământului și puterea lui de a îndura, neclintit, toate nenorocirile ce se abat asupra-i. Ei au o resemnare tragică și o monumentalitate întrucâtva aspră. Când, la Paris, va descoperi - într-o expoziție - arta Asiei și a Orientului Apropiat, împrejurarea va fi plină de consecințe pentru pictura Paulei Modersohn care va câștiga un sens nou al simplificărilor, al stilizării; sculptura indiană, așa cum o interpreta Gauguin, miniatura persană, prin intermediul lui Matisse, zvâcnirea abruptă a liniei din întreaga pictură a lui Gauguin, patosul lui Van Gogh au contribuit fundamental la definirea viziunii Paulei Modersohn-Becker. Toate acestea se aliau cu interpretările artistice proprii tradiției romantice germane pe care le deslușim în tablourile artistei. O *Țărancă bătrână*, de pildă, conjugă tratarea lineară a lui Gauguin, suprafețele coloristice ample (boneta albă, veșmântul albastru, fața și mâinile galbene, fundalul verde), cu asprimea stilizării care îl amintește pe Van Gogh. Dar, mai presus de aceste influențe, o tensiune interioară tălmăcind sentimentul

87 Vezi Gustav Pauli, *Paula Modersohn-Becker*, Berlin, 1919, p. 14.

apropierii de moarte dă acestei femei înfățișarea unei ființe care coboară dintr-o lume a supranaturalului către care se mai îndreaptă încă ochii ei larg deschiși. Într-un alt tablou din aceeași perioadă (de altminteri, creația artistei s-a curmat prematur, Paula Modersohn-Becker a murit la 31 de ani, în urma unui atac de cord), un personaj se profilează pe o pajiște cu flori albastre; în păr, poartă flori de un violet închis, un șirag de mărgelile galbene punând un accent decorativ. Reprezentarea arhaizantă (prezentă și într-un nud așezat, straniu, pe o movilă înconjurată de vase cu flori și încadrată de o draperie grea) introduce o poezie exotică, un anume decorativism care ferește arta Paulei Modersohn de crispări și de prăbușiri sufletești. Portretele ei respiră tandrețe, misterul înfățișării lor provine dintr-o simbolistică țărănească, suferind calm și cordialitate peste care se așterne influența poetizată a lui Gauguin. Pe bună dreptate, Waldemar George consideră că pictura Paulei Modersohn-Becker stă la granița expresionismului și că, în bună⁸⁸

măsură, ea e un fel de «clasicism disimulat»*, o artă septentrională fascinată de înfățișările sudului.

...Ludwig Meidner

Silezianul Ludwig Meidner, cu o expresie mai telurică, descinde dintr-o tradiție naturalistă, în care spaima provine din exagerarea trăsăturilor realului. Un cronicar al expoziției sale din 1918 observa: «... ceea ce îngrozește aici este felul în care sufletul e despuiat în văzul oamenilor, fără nicio reticență» 2.

Se întâlnesc în arta lui influențele coloristicii incendiare a lui Van Gogh, linia tranșantă a lui Vlaminck, decorativul îndepărtatului baroc. O existență precară («Zi și noapte am pictat un sentiment opresiv față de dragoste, Judecăți de Apoi, nimicirea lumii etc., pentru că în acea vreme sărăcia și colții furtunii universale mă pândeau, umbra nenorocirii cădea peste tufișurile din preajma casei mele» *) a dat picturilor sale o înfățișare de groază. Împreună cu prietenii săi Richard Janthur și Jakob

Steinhardt, a întemeiat un club, *Pateticii*, a cărui expoziție din 1912 (organizată de Walden) nu a trecut neobservată. Picturile din acea vreme cuprind o tragică presimțire a războiului; titlurile lor sunt semnificative: *Apocalipsul*, *Peisaj apocaliptic*. Pe front, experiența sa de viață a dobândit și mai mult tragism, Meidner fiind una dintre conștiințele artistice asupra cărora războiul va avea cele mai dureroase consecințe. Lumea i se înfățișa aidoma viziunii sale de odinioară din Apocalips: într-o perspectivă contorsionată, niște case povârnite stau sub un cer exploziv. Oamenii privesc terorizați la iminenta distrugere a lumii. Culoarea nu e aplicată, poate, cu aceeași violență ca la pictorii *Punții*, dar ea dezvăluie suferința extatică, atât de caracteristică lui Meidner.

După război, artistul a cunoscut, în continuare, o existență chinuită, răsturnarea valorilor, adâncirea tragediei soci⁸⁹

ale aducându-l uneori până în pragul sinuciderii. Lucra la lumina lumânării într-o mansardă friguroasă, pictând scene de spaimă, oameni îngroziți de propria lor soartă. Linia agitată, proiecția verticală a perspectivei, cerul neliniștit sunt echilibrate de sentimentul de simpatie care-i învăluie personajele, oameni umili și nefericiți.

Conștiința sa, însă, răscolită de evenimentele acelei vremi, a exprimat uneori credința în viitorul umanității: «Trebuie să luptăm pentru socialism: pentru o socializare generală și inalienabilă a mijloacelor de producție. Acesta e sensul socialismului: Dreptate, Libertate, Dragoste de oameni...».

Meidner nu este, evident, unul dintre pictorii cei mai reprezentativi ai epocii; dar dimensiunile pe care le capătă, în tablourile și în desenele sale, simțământul deznădejdiei îl așază printre cele mai caracteristice sensibilități expresioniste.

...Rohifs

89 Waldemar George, *op. cit.*, p. 19.

²Cf. Lothar Bieger, *Ludwig Meidner*, in «Junge Kunst», vol. IV, Leipzig, 1919.

Cf. Myers, *op. cit.*, p. 61.

Christian Rohifs, cel mai vârstnic dintre acești artiști, s-a apropiat lent de modalitățile expresioniste. Talentul fiului de țăran din Holstein a fost descoperit de medicul care îl îngrijea pe Christian în timpul unei maladii grele. Desenele au ajuns sub ochii lui Theodor Storm, scriitorul, care îl va îndemna să se înscrie la o școală de artă. Această împrejurare, întrucâtva romantică, e unul din foarte puținele evenimente ale unei biografii în general calme a pictorului care avea să se stingă la 90 de ani, în 1938, într-o vreme în care regimul nazist interzisese tuturor muzeelor germane să expună operele lui Rohifs.

De la peisajele ce aminteau viziunea pictorilor din Barbizon, artistul va evolua mai întâi spre impresionism, apoi, prin intermediul lecției lui Van Gogh (atât de rodnică pentru întreaga mișcare expresionistă), spre o artă de factură mai violentă, în care grotescul și elementul primitiv vor constitui principalele trăsături distinctive. Figurile pictate de el vor⁹⁰

căpăta o înfățișare stranie, alungite extatic ca în tablourile lui El Greco, dar, la Rohifs, conturul e marcat printr-o linie mai abruptă, forma e înfășurată într-o atmosferă transparentă, foarte caracteristică pentru pictura sa. Chiar și în operele în care mișcarea spasmodică e acuzată în manieră tipic expresionistă, desenul are o anume delicatețe, culoarea e străvezie, personajele sunt plasate într-un plan pur emoțional.

O xilogravură din această perioadă, *Copilul și moartea*, are o mare simplitate a sentimentului care rezultă din lapidarul formelor, din contrastele nete de alb și de negru. La Muzeul de Artă Modernă din New York, o altă xilogravură – *Prizonierul* – se înfățișează ca un act de participare la imensa suferință umană din anii războiului, căreia Rohifs îi atribuie o semnificație universală. Artistul a explorat îndelung resursele gravurii în lemn; adesea, el imprima numai conturul, colorând apoi cu mâna întreaga imagine. În felul acesta, gravura părea un monotip. Așa se

⁹⁰ Cf. Nikolaus Zaske, *Kunsttheorie des Expressionismus*, în «Bildende Kunst», 6/1965, p. 326.

face că, uneori, serii întregi create pe același subiect (*Fiul risipitor*, de pildă) sunt divers colorate, în vreme ce contururile, de un negru dens, sunt pretutindeni aceleași.

Efectul direct, emoția simplă, patetismul erau ținta acestui artist care a aderat la expresionism când era un artist matur, cu o personalitate definitivă. Fără să fi aderat vreodată la programul vreunei grupări, singuratic, asimilând influențe diferite (greu de definit), Rohifs este tipul expresionistului prin *temperament* și nu prin însușirea lucidă a unor teze teoretice.

...Hofer

Un alt izolat a fost Karl Hofer, asupra artei căruia lecțiile lui Bôcklin vor lăsa o influență întotdeauna lesne de recunoscut. Sculptura romanică și pictura lui Hans von Marées, deopotrivă cu aceea a lui Cézanne se vor contopi într-o expresie dintre cele mai semnificative. Hofer va adăuga acestor impresii artistice de început cele dobândite în timpul celor două călătorii întreprinse în India în cursul cărora arta primitivă i s-a relevat nu numai în forma ei exterioară, ci și în sensul ei lăuntric, în spiritualitatea ei concentrată. Prizonier de război, eliberat după trei ani de lagăr, pictorul va da întregii sale arte o expresie dramatică, urmare firească a experienței sale din anii acelei catastrofe. Viziuni nocturne, personaje mascate apărând din umbra pădurilor, clovni tragici (incontestabil, ecou al picturii lui Ensor), personaje dormind un somn agitat, tulburat de coșmaruri, ca în tablourile lui Hodler, toate acestea îl vor apropia de expresionism, cu toate că Hofer nu va accepta niciodată să i se atribuie acest nume pe care, credea el, nu îl merită decât artiștii *Punțir*⁹¹.

Pictorul va reinterpretă și temele lui Cézanne, cum este celebra pânză *Jucătorii de cărți* pe care el o reia într-o viziune simptomatică pentru adeziunea sa la expresionism. Monumentalitatea maestrului de la Aix se transformă într-o încercare de a consemna tristețea fizionomiilor, relațiile psihologice dintre diferitele personaje. Desenul angular, siluetele firave, tratarea ochilor care face ca unele figuri să

91 Vezi Adolf Jannasch, *Karl Hofer*, Potsdam, 1946, p. 17.

se asemenea cu o mască dau interpretării lui Hofer o notă cu totul personală. Peisajele din Ticino mărturisesc o viziune care coboară din arta lui Cézanne; echilibrul formelor, structura geometrică sunt, însă, modificate de tonalitatea cromatică, de contrastele puternice dintre culori. Hofer urmărește mai degrabă să sugereze, prin culoare, unitatea dintre om și natură, în sensul romantic, decât să realizeze, pur și simplu «o portretizare a luminii din natură».

Viziunea sa expresionistă a fost, fără îndoială, influențată de arta pictorilor de la *Puntea*. Deși e foarte posibil ca interesul comun pentru sculptura africană să fi condus la similaritatea tratării unor forme. Ceea ce, însă, la Schmidt-Rottluff, de pildă, înseamnă stridentă, devine la Hofer o stilizare elegantă; el respinge culoarea explozivă, atât de caracteristică grupului din Dresda, tinzând spre o armonie calmă a regimului cromatic. Uneori viziuni carnavalești ne introduc în lumea de fantome a lui Ensor, altele personaje se găsesc într-o amară singurătate, oamenii par pierduți, fără putere, în mijlocul unui univers trist și tragic. Dar picturile lui păstrează o anume poezie, scenele erotice, de exemplu, nu caută să sugereze (ca la alți expresioniști) carnalitatea, erotismul apăsător, ci o anume neliniște dureroasă. Simbolismul unor asemenea scene provine, fără îndoială, din arta orientală pe care a cunoscut-o; spre deosebire, însă, de Gauguin, care căuta în aceste izvoare artistice monumentalitatea frustă și gravă, Hofer descoperă caracterul demoniac al simplificărilor, ceea ce-l așază în orbita expresionismului.

El e un vizionar, în sensul cosmic pe care-l capătă cuvântul la expresioniști. Un tablou intitulat *Camerele negre*, pictat în 1928, prevestește sadismul regimului nazist ce se va instaura peste câțiva ani, iar *Omul printre ruine*, din 1937, anticipează distrugerile din cel de-al doilea război, al cărui preludiu se declanșase în Etiopia și în Spania. Nu e de mirare că hitleriștii l-au urmărit cu înverșunare pe acest apostol al ideilor demnității umane. După zdrobirea fascismului, Hofer va fi membru al

«Uniunii culturale pentru reînvierea democratică a Germaniei». Ultimii ani (pictorul va muri în 1955) sunt marcați de o adâncă melancolie, pricinuită de sentimentul apropierei morții, de spaima că întreaga lui creație s-a risipit, aproape uitată.

BARLACH – DEMNITATEA EXEMPLARĂ A UNUI MARE ARTIST

Mulți dintre expresioniștii independenți nu au aderat la niciuna dintre grupări, pentru că problemele teoretice le erau indiferente (unii chiar le socoteau primejdioase, influențând creația artistului care «trebuie să se exprime liber, direct fără vreo constrângere exterioară»). Alții pentru că, într-adevăr, viziunea lor era mai cuprinzătoare decât tezele grupărilor vremii. Barlach face parte din această categorie.

Interesului pentru Millet și Meunier, exponenți ai realismului, i se va adăuga admirația față de arta lui Van Gogh, cel care a determinat o atât de hotărâtoare evoluție spre expresionism a multor artiști germani. Mi se pare, însă, că înrudirea lui Ernest Barlach cu viziunea lui Rodin, despre care se vorbește uneori⁹², este doar superficială; maestrul francez rămâne, mai presus de toate, un romantic, în vreme ce artistul german se îndreaptă spre o sculptură concepută în ritmuri riguroase, spre o simbolistică abstractă a sentimentului uman. «Unde Rodin sugerează barocul, Barlach evocă Evul Mediu în intensitatea multora dintre formele sale» 1.

Primele opere ale sale, îndeosebi ceramica și porțelanurile, dezvăluie o certă influență a artei țărănești ruse pe care Barlach le cunoscuse în cursul unei călătorii la Petrograd, în 1906. Nu numai simplificările naive, năzuind să înfățișeze nu caractere individuale, ci tipuri sociale și morale; dar și temele aparțin artei ruse. Sunt țăranii, cerșetorii, drumeții, lumea colorată a porturilor de pe Volga, toți acei care introduc în literatura gorkiană suferința și sărăcia unor oameni nefericiți dar de o sălbatică demnitate.

92 De pildă, la Wolf Stubbe, *Barlach Plastik*, München, 1961.

Conturul personalității lui Barlach s-a datorat, însă, în cea mai mare măsură, asimilării goticului timpuriu. Adevărul e că, mai presus de aceste sugestii stilistice, el a creat o sinteză a unor direcții spirituale diverse. Uneori, e drept, împrumutul e limpede; în *Cerșetorul* din 1930, stilizarea lineară și fizionomia sunt gotice, de altminteri ca și înscrierea formelor într-un paralelipiped ușor lărgit spre bază.

Mai mult decât pictorii «*Punții*» (dintre care unii sculptau, vădit influențați de arta neagră), Barlach trebuie considerat un expresionist. Își spunea «elev al sculptorilor germani din Evul Mediu»⁹³⁹⁴, Ceea ce-i caracterizează stilul este folosirea formei-cub, străbătută și animată de o mișcare unică. În *Răzbunătorul* sau în *Fugarul*, masa enormă, e parcă, ridicată de o forță supraomenească. Dar, ceea ce e, de asemenea, caracteristic pentru arta sa, este interesul pe care l-a avut întotdeauna pentru reprezentarea grupurilor de oameni, în care un ansamblu de figuri exprimă același sentiment dominant, în singurătatea austeră a atelierului său de la Gustrow, Barlach căuta formele prin care să-și tălmăcească reacția față de o epocă plină de neliniști. Un *Păstor șezând* (1907) exprimă acest amestec de exaltare și de sentiment teluric, paradoxala dorință de a evada din lumea vizibilului, dorință exprimată atât de patetic de niște ființe cu înfățișare foarte pământească.

La Barlach, țăranii și oamenii sărmani, fapte ale sentimentelor simple, se transformă în simboluri cu valoare universală. Ele solicită întotdeauna răspunsuri profund umane, ele sunt deznădejde și indignare. Pentru Nolde, cel cu care Barlach a fost adesea comparat, viața înseamnă osândă, teroare, cruzime, încătușare în beznă. Dar Barlach deplânge nefericirea umanității, Nolde propria sa soartă. Sculpturile în lemn, mai ales, sunt o răscolitoare elegie despre suferințele contemporanilor și, atunci, înaintea instaurării nazismului, o prevestire întunecată. O

93 Myers, *op. cit.*, p. 70.

94 Cf. Juliana Roh, în *Dictionnaire de la Sculpture Moderne*, Paris, 1960, p. 19.

Femeie bocind, din 1923, simbolizează nenorocirile, războiului, monumentul celor morți în conflagrația din 1914 - 18, dezvăluie inutilitatea sacrificiului. Opera lui Barlach se îndrepta împotriva tuturor războaielor, în numele umanității din toate vremurile.

Sculptura sa este, astăzi, unanim recunoscută ca o expresie novatoare într-un câmp al artei pe care expresionismul l-a atins mai rar. Sculptorul a evitat gestul larg, întreaga durere a umanității căreia îi era interzis accesul la fericire, e cuprinsă în forme de o extremă simplitate. Sentimentul acesta era tradus în pictură printr-o exaltare sufocantă a culorii; sculptura lui Barlach nu recurgea, însă, la agitația formelor, ci dimpotrivă - la o concentrare tragică.

Opera de gravor a lui Barlach, mai puțin discutată, e aceeași elegie a unui destin necruțător al umanității. Linia e fermă, simplificată uneori până la geometrizare. Ilustrându-și propria operă literară (precum drama *Copilul părăsit*), Noaptea Valpurgiei din *Faust* sau *Odă bucuriei* a lui Schiller, artistul elimină ideea decorativă. Uneori, ca în ilustrațiile la piesa sa de teatru *Ziua moartă* (în care o mamă, pierzându-și copilul încearcă o violentă durere), Barlach abordează o linie mai puțin vehementă, tratează portretul cu mai multă grijă pentru expresia individuală. În desenele în cărbune din ciclul *Anno Domini MCMXVI Post Christum Natum*, ne întâmpină un spectacol de spaimă în care un Crist famelic e proiectat pe un peisaj fără sfârșit, plin de morminte. Tensiunea sufletească e realizată și prin contrastul dintre înfățișarea celui care-l ispitește pe Iisus, un individ scund și gros, și Prințul Păcii, cu un chip luminat de o nobilă mânie.

Interpretarea pe care Barlach a dat-o *Odei bucuriei* a lui Schiller (plănuise și un monument dedicat lui Beethoven) e foarte semnificativă pentru întreaga concepție estetică și umanistă a artistului. Un personaj conturat în linii foarte decise, înaltă surâzând, o cupă care se proiectează pe un cer alb. Dedesubt, o mare întunecată se întinde, tăcută, paralelă cu brațul care oferă ofranda, în

vreme ce, din dreapta imaginii, un povârniș se prăvălește, formând un ritm contrapunctic cu trupul celui care, aplecat înainte, străbate – parcă – într-un elan, întreaga imagine. Se întâlnesc aici extazul și comuniunea cu sufletul umanității, aspirația spre frumusețe și adeziunea la ceea ce e material, tangibil. Nu mai e nimic din spiritul Sturm und Drang-ului, ideile lui Schiller sunt ele însele transformate, aduse într-o contemporaneitate sfâșiată de mari neliniști. Poate că niciun alt artist german al vremii (exceptând-o, desigur, pe Käthe Kollwitz) nu a exprimat atât de vibrant suferințele unor oameni nefericiți în planul filosofic și social, osândiți la durere de o societatea rău alcătuită.

În 1938, hitleriștii au poruncit dărâmarea monumentului din Kiel, topirea tragicului monument al morților de la Güstrow, o capodoperă a artei germane. Aproape 400 de lucrări ale lui Barlach au fost scoase din muzee. Artistul va muri într-o mizerie înspăimântătoare, în vreme ce presa nazistă îi calomnia amintirea. Un desen al lui Käthe Kollwitz, înfățișându-l pe sculptor în ultimele clipe ale vieții, constituie, însă, un document patetic despre demnitatea umană, despre puterea suferinței unui mare artist.

Barlach nu a avut contacte întâmplătoare cu literatura. Dramele sale ocupă un loc foarte important în evoluția teatrului expresionist. h A fost unul dintre «neliniștiții visători și căutători ai adevărului suprem», un dușman al comodității burgheze de gândire. Scrierile sale nu sunt *drame* în înțelesul tradițional al cuvântului; forma tinde spre substituirea realului printr-un sistem de simboluri sumbre, în care grotescul și extaticul se amestecă într-un chip straniu. Tema dostoevskiană a purificării prin sacrificiu e adesea prezentă în teatrul lui Barlach. În arta sa, răsună deopotrivă ecourile umanismului lui Goethe, ale elanului libertar al lui Schiller, ale revoltei gândului lui Beethoven.⁹⁵

95 Vezi Richard Samuel and R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theater*, Cambridge, 1939, p. 126 și urm.

DESTINUL «PUNȚII»

Puntea avusese o existență vremelnică. După dizolvarea sa, în 1913, cei mai de seamă artiști care participaseră la expozițiile organizate de grupare vor evolua într-o direcție proprie, deși, firește, activitatea lor comună îi va apropia și mai departe.

Kirchner, plecat pe front încă de la începutul războiului, va fi demobilizat în urma unei crize nervoase și internat într-un sanatoriu din Taunus. Boala se va agrava și tânărul artist nu se va vindeca decât după ce războiul se va încheia. Viața de reclusiune îl va transforma pe pictorul de odinioară al scenelor citadine într-un poet al peisajului de munte și al satului. Pictura va dobândi o anume monumentalitate, o respirație mai amplă, volumele sunt înscrise în suprafața tabloului cu un gest mai larg, sculptural. Un *Autoportret cu pisica*, din 1918, demonstrează pogorârea unui sentiment de pace asupra sufletului bătut de drame al artistului. Sugestiile artei primitive se convertesc și ele într-o viziune surprinzător de calmă, fie că detaliul fizionomie e subliniat cu o incontestabilă noblețe a liniei (ca în portretul colecționarului Ludwig Schames), fie că planurile sunt separate și desenul e înlocuit cu un fel de scarificare, în stilul artei congoleze (ca în *Prânzul țărănesc* din 1919).

Retras în Elveția, Kirchner va consemna momente ale vieții țăranilor din văile Alpilor, în care culoarea, fără să-și piardă violența contrastelor, se va înscrie în forme mai liniștite, pe suprafețe mai largi. E un anume aer arhaic în stilizările lui, contururile păstrează un hieratism medieval, caracteristic și operelor sale mai timpurii; dar și un simbolism care ne îndeamnă să ne gândim la țăranii bretoni ai lui Gauguin și, mai clar încă, la arlezienii lui Van Gogh.

Începând de prin 1923, două direcții se deslușesc în creația lui Kirchner: cea dintâi, o dezvoltare a calității simbolice și a formelor sculpturale, prezente în pictura lui mai veche; cea de-a doua, o nouă concepție a formei provenind, desigur, din cubismul francez. Pentru prima

tendință a artei lui Kirchner, o compoziție cum e *Perechea în fața mulțimii* constituie un exemplu convingător. Două personaje nude trec prin fața unui grup de indivizi grotești, cu figura strâmbată de ură, care comentează cu răutate apariția perechii. Aluzia erotică e înlocuită cu un elogiu adus purității sentimentului, neînțeleasă de o societate obtuză, populată de ființe monstruoase. Femeia e pictată în armonii de roșu și de galben, bărbatul în oranj și roz; capetele celor care rânjesc sunt verzi (culoarea urii), un personaj poartă o mască surâzătoare, roșie, de sub care se zărește, însă, obrazul strâmbat de un râs răutăcios. Liniștea celor doi îndrăgostiți se relevă în contrast cu agitația și nefericirea celorlalți. Compoziția, poate prea explicit literară, cuprinde un sens asupra căruia Kirchner va reveni adesea.

Artistul care influențase într-o asemenea măsură pictura expresionistă germană va deveni, încă de la prima sa expoziție din Basel, în 1923 (cu un an înainte, în acest oraș se organizase o expoziție Munch), unul dintre cei mai îndrăgiți maeștri ai tinerilor artiști elvețieni. Prin 1925 - 1925, *Grupul Roș-Albastru* s-a constituit în jurul lui Kirchner, cuprinzând nume des citate de acum înainte pentru mișcarea de idei pe care o vor determina în arta elvețiană: Albert Müller, Hermann Scherer (morți foarte tineri), Hindenlang, Oamenisch, Staiger, Stocker Coghuf, Sulzbachner... Prezența lui Kirchner în Elveția va genera o efervescență a artei moderne pe care arta acestei țări nu o mai cunoscuse din timpul lui Hodler *1*.

Întors în 1929 în Germania, el va suferi cumplit în momentul venirii la putere a hitlerismului. Tablourile sale vor fi confiscate, numele pictorului era inclus pe lista «artiștilor degenerați» întocmită de naziști. Într-o criză de deznădejde, în 1938, Kirchner se va sinucide, încheind tragic o existență chinuită. Cu puțină vreme înaintea morții, el va scrie: «Aș putea intona un cântec al nenorocirii și al zădărniciiei despre acești ultimi zece ani. Înainte de război, atât de sănătos, de atunci încoace nimic

altceva decât boală. Dar, în ciuda ei, creație»⁹⁶⁹⁷.

Schmidt-Rottluff și sentimentul zădărniciiei

Picturile pe care critica de artă le-a considerat multă vreme cele mai caracteristice pentru viziunea lui Karl Schmidt

Rottluff, acelea în care sunt sugerate, eclectic, forme ale artei africane, nu mai sunt de mult invocate ca singurele opere capabile să definească o creație atât de puțin omogenă.

Deși, asemenea altor pictori de la *Brücke*, el a tratat tema relațiilor simbolice între om și natură, natura apare la el mai curând ca o ipostază mistică decât simbolică. Schmidt-Rottluff nu era un poet al naturii precum Heckel, pentru care firea înconjurătoare se întrupa în personificări de un lirism delicat; armoniile sale sunt mai energice, în ele pulsează o forță răscolitoare, care-și trage sevele din drama existenței umane. Natura devine un simbol transcendental, în care nu pot fi regăsite nici meditațiile filosofice ale lui Kirchner, nici melancolia tragediei umanității din pictura poetică a lui Heckel.

96 Vezi Will Grohmann, *Die Schweizer Jahre Ernst Ludwig Kirchners*, Work, mai 1955, vol. 42. pp. 157 — 163.

97 Cf. Myers, *op. cit.*, p. 112.



E. Heckel, *Nud șezând*, xilogravură după un desen de Kirchner, 1909/10

Pentru Schmidt-Rottluff, rostul artei era proiectarea individului într-o altă sferă, salvarea lui din mediul primejdios al societății.

El a fost, în egală măsură, un pictor al peisajelor în care culoarea, tulburătoare, izbucnește, incendiară, tălmăcind o existență lăuntrică veșnic neliniștită, și un gravor ale cărui imagini se constituie din linii abrupte, evocând forma unor măști primitive. Chiar și în compoziții cu subiect tipic romantic (cum e *Răsăritul de lună* din 1912, amintind o temă îndrăgită de Caspar David Friedrich), omul nu e absorbit de natură, ci îi descoperă misterele, triumfătoare conștiință a forței sale. Schmidt-Rottluff e și un cronicar al orașului modern. Case vopsite strident – de fapt, alegorii ale unor stări exacerbate de spirit ale celor care locuiesc înăuntru – apar în atmosfera

misterioasă a unor străzi care vin nu se știe de unde. Oameni cu priviri halucinate trec pe sub umbra grea a unor arbori ce izbucnesc asemenea unor flăcări.

Stilizările angulare ale figurii și ale trupului omenesc sunt de factură mai degrabă decorativă decât emoțională. **h** Paleta se întemeiază pe câteva culori contrastante: roșuri, albastruri, brunuri, verde. Dar în toate se deslușește o reală poftă de viață, dorința unei existențe elementare, exprimate, însă, printr-un contur excesiv simplificat, vădind o influență neasimilată suficient, a primitivismului. Uneori, portretele au un anume hieratism oriental (precum *Portretul d-nei B.R.*); alteori, sunt construite într-o arhitectură solidă, respirând un aer dezolant (*Portretul Rosei Schapira*). Efectele coloristice neobișnuite, separarea planurilor prin linii cu o convexitate exagerată sporesc efectul straniu al imaginilor.

După război, când «*Puntea*» rămăsese o amintire, când influențele reciproce dintre diferiții artiști ai acestei grupări nu mai acționau decât într-o foarte mică măsură, temperamentul lui Schmidt-Rottluf se va exprima și mai distinct. Pictorul nu părăsește reprezentarea realului, dar caută să-i pătrundă sensul lăuntric, să-i deslușească energiile care-l animă. Tablourile lui capătă o intensitate cromatică dureroasă, pe suprafețe largi de culoare se mișcă siluete abrupt stilizate, amintind⁹⁸

sculpturile africane. Oamenii coboară, parcă, dintr-o altă lume, cufundați, în propriile lor gânduri, indiferenți la tot ceea ce-i înconjoară. Câteodată, ca în *seară la malul mării* (în care un asemenea personaj ocupă centrul imaginii, iradiind o atmosferă de neliniște) sau în *Femei pe plajă* (cu efecte coloristice mai delicate de verde pe verde și de albastru pe albastru), oamenii nu sunt absorbiți de natură, rămân niște prezențe izolate, nepământene.

Încetul cu încetul, el va evolua spre o expresie cromatică mai curând *fauvistă*, culorile dezvoltându-se o

⁹⁸ William Fagg și Margaret Plass (*African Sculpture*, Londra, 1964, p. 117) recunosc existența, în unele culturi africane, a stilizărilor cu un rost decorativ mai curând decât emotiv.

concepție decorativă a ruperii echilibrului coloristic și mai puțin a exprimării unei stări sufletești apăsătoare. Mozaicurile și proiectele de tapiserie realizate în deceniul al treilea demonstrează acest interes pentru decorativism⁹⁹, dar linia aspră a xilogravurilor și cromatica îndrăzneată a picturii se păstrează și în aceste opere create la mai bine de un deceniu după dispariția *Punții*, la expresia estetică a căruia a contribuit atât de substanțial, adăugându-i un anume transcendentalism de factură mistică, în virtutea căruia destinul omului stă veșnic sub semnul unei imprevizibile nefericiri.

Heckel și morbiditatea expresionistă

Erich Heckel este, dintre toți membrii grupării «Puntea», cel în arta căruia se vor regăsi mai puține semne ale unui expresionism violent, ale unor sentimente paroxistice. Pictura lui comunică o senzație a izolării morbide de lume și, în același timp, simpatia față de oamenii mărunți și nefericiți, referirea la el ca la «romanticul grupului»¹⁰⁰ fiind deci, îndreptățită, în măsura în care se asimilează termenul de *romantism* cu acela de *visare*. «Durerea universală» («Weltschmerz»), compasiunea poetică față de cei oropsiți, caracteristicile operei lui Heckel, descind din romanticismul german și ating expresionismul *Punții*, căpătând un contur specific. Kirchner își întemeia arta pe simboluri, Nolde exprima o intensitate demoniacă, Schmidt-Rottluff o forță mistică a sentimentului, Heckel proiecta simpatia pentru lumea celor mărunți, «nefericiții săi semeni». Sentimentul său e mai cuprinzător decât cel al romanticilor, încearcă să îmbrățișeze umanitatea *ca gen*, nu numai cazul individual, ceea ce, într-o măsură, îl desparte și de estetica prietenilor săi, ceilalți expresioniști. De altminteri, drumul său e marcat și de abordarea unor forme diferite de ale altor pictori de la *Puntea*, tinzând spre o alungire a volumelor și o vibrație a culorii, foarte *personale*.

99 Vezi Adolph Jannasch, *Schmidt-Rottluffs Wandlung*, în «Bildende Kunst » 1947, I, Heft, 2, p. 1 —2.

100 Paul Ortwin Rave, *Erich Heckel*, Leipzig, 1948.

De la o litografie din tinerețe, *Fata cu părul fluturând*, în care se înscriu ecouri din Gauguin și din *Jugendstil*, dar într-o interpretare mai zveltă a liniei, sau de la o alta, *Femeie*, din 1909, cu inflexiuni primitiviste ce trădează descoperirea artei africane și a celei oceaniene, până la operele create în preajma dizolvării *Punții*, Heckel străbate un drum foarte semnificativ. În această vreme, care este cea a ajunului războiului, picturile lui Heckel înfățișează oameni chinuiți, întemnițați – parcă – într-un spațiu închis, (aproape kafkian, în geometria lui absurdă) simbolizând – de obicei – ceva mai adânc decât simpla anecdotă. Asemenea tablourilor lui Kirchner din aceeași epocă, scenele cotidiene dobândesc un sens universal: linia e dinamică, întreaga compoziție are o energie dramatică, iar culoarea – luminoasă și densă – e vitroasă.

Celebrul *Clown cu păpușa* e bazat pe o concepție compozițională în care întretaierile de linii joacă un rol preponderent. Un personaj violent colorat dansează între pereții unui cabaret, ținând în brațe o păpușă imensă, cu brațe inerte. Părul și picioarele păpușii ating podeaua, brațul stâng și rochia se bălăbănesc sinistru. Unii comentatori¹⁰¹ vorbesc despre influența lui Munch. Dar artistul norvegian adoptase un stil mai cursiv, Heckel accentuează angularitățile din masca cu zâmbet grotesc a clownului. Simbolismul pictorului german e mai puțin literar decât cel al lui Munch, mai legat de realitatea vieții obișnuite, asemenea simbolismului lui Kirchner, dar – spre deosebire de viziunea acestuia din urmă – subtextul narațiunii sale este nefericirea omului, *în general*. Ideea e și mai limpede în tabloul *Doi oameni la masă* (cunoscut și sub titlul *Lui Dostoievski*); aici, portretizarea figurilor răvășite ale protagoniștilor capătă un aer tragic în mijlocul spațiului amenințător. Pereții de un verde surd contrastează cu dușumeaua de un roșu închis. Cele două personaje se înfruntă, încărcat fiecare cu spaima și îndoielile sale, însingurat și trist.

«Bieții oameni» ai lui Dostoievski intrau, astfel, în

101 De exemplu, Myers, *op. cit.*, p. 121.

arta expresionismului german, în acei ani în care Beckmann și Kubin ilustrau traduceri din opera celui ce scrisese *Casa morților*. Femei infirme, convalescenți, oameni care fug de lume, purtându-și dramele, propria lor crimă și pedeapsă, sunt surprinși în picturile și gravurile lui Heckel, cu figurile lor de o tristețe covârșitoare.

Întâlnirea cu artiștii *Călărețului albastru* și cu Delaunay va determina apariția unor forme mai dinamice; poezia operelor sale, în care razele de lumină direcționează compozițional întregul tablou, sugerează acum lecția celor din gruparea müncheneză. Comparate cu regimul coloristic sobru al picturilor de tinerețe, peisajele din această vreme au mai multă mișcare, sunt mai dramatice. Într-un *Peisaj la malul mării, lângă Ostende*, soarele luminează o mare de sticlă, în vreme ce siluetele personajelor se pierd, aproape nevăzute, printre dune. E adevărat că figurilor melancolice, tratate uneori într-o linie întrucâtva decorativă, le lipsesc însușirile muzicale și de ritmică ale picturilor lui Marc; dar amărăciunii din operele mai vechi i se adaugă acum o anume încântare în fața luminii și a aerului, descoperite parcă, în prima zi a Genezei. Cele două trăsături vor coexista în opera lui Heckel.

Anii războiului vor accentua răscolitorul sentiment de participare la tragediile oamenilor. În 1915, Heckel va picta *Soldații la Ostende* care, împreună cu gravura *Marinarul rănit*, din același an, reprezintă un omagiu cutremurat de emoție adus omenirii aflate în suferință. La Ostende, unde era cantonată unitatea din care făcea parte, Heckel se va întâlni cu James Ensor, cu Beckmann și cu Constant Permeke, de care îl va apropia o înțelegere comună, la fel de îndurerată, a evenimentelor. Tot în acel oraș belgian, mai tinerii Max Kaus, Otto Herbig și Anton Kerschbaumer, mobilizați, pe atunci, în garnizoana germană, vor deveni, grație influenței lui Heckel, partizani ai expresionismului; după război, ei îl vor continua, într-o interpretare înnoită, menită să prelungească patetica experiență a *Punții*, experiență atât de prematur

întreruptă.

Treptat, arta lui Heckel va încorpora tot mai multe elemente decorative; accentele violent romantice nu vor lipsi, ele vor introduce o atmosferă de mare intensitate emotivă, dar se vor circumscrie tendinței generale de reprezentare a ritmurilor monumentale, înțelese într-o modalitate aproape clasicistă. Implicațiile expresioniste vor dispărea încetul cu încetul, Heckel va reflecta, mai târziu, o concepție aproape opusă aceleia a participării fremătătoare, a identificării cu subiectul, concepție proprie pictorilor *Punții*. Îndepărtându-se de expresionism, pictura lui va sta, tot mai precis, sub semnul influenței *fauviste* (cu unele semnificative excepții prezente în lucrări întemeiate pe o arhitectură monumentală), evoluând spre o viziune decorativă și ilustrativă.

Nolde – un singuratic

Deși numele său e asociat, de obicei, cu *Puntea* în cadrul căreia a lucrat vreme de un an și jumătate, Emil Nolde a fost întotdeauna o figură distinctă, «un gigant solitar, plămădit de el însuși» 1. Niciun alt pictor n-a exprimat cu atâta forță caracterul emotiv și intuitiv al expresionismului, neliniștea lui aproape spasmodică, demoniacă, furia explozivă. Dar această violență extremă, precizează Myers¹⁰²¹⁰³, era o atitudine estetică necontrolabilă și putea deveni o slăbiciune. Opera lui Nolde – nutriend un grotesc care atacă adesea propriile idealuri ale pictorului, un grotesc care nu iartă nimic, nu respectă nimic – devine uneori mai degrabă stridentă decât expresia unei emoții puternice.

Mai mult decât oricare artist al mișcării, el a contribuit la afirmarea unui «misticism al pământului», mod specific de manifestare a identificării artistului cu natura; omul, în virtutea acestei concepții, se transformă în contrarul său, în «non-om», ființă crudă care-și trage din pământ puterea telurică. E un fel de *Demagorgen* al lui Shelley, duh atotstăpânitor, locuind în străfunduri. Nolde

102 Werner Haftmann, *Emil Nolde*, Köln, 1964, p. 39.

103 *Op. cit.*, p. 128.

(de fapt îl chema Emil Hansen, și își luase numele orașelului natal, așezat în sumbra regiune a mlaștinilor din Frizia) venea din niște ținuturi cu iarbă lungă și aspră, lovite de vânturi tăioase, unde primăvara izbucnea pe neașteptate, ca un miracol al pământului. Un folclor predispus să dea înfățișărilor vieții interpretări dramatice și grotești va influența în bună măsură arta lui Nolde. O adolescență lipsită de bucurii a unui temperament singuratic, timid, care se căuta pe sine în natură va lăsa, de asemenea, urme adânci. Diagnosticile severe ale medicilor 1 nu vor ține seama, de cele mai multe ori, de caracteristicile acestui mediu în care s-a format Nolde.

O religiozitate naivă, vecină cu extazul, exprimă tocmai reacția pictorului față de o lume reală pe care o socotea nedreaptă, dușmănindu-l. În mitologia biblică, Nolde căuta mai ales evenimentele care să nareze *păcatul*, precum în *Viața Mariei Egiptiana* sau în *Fecioarele înțelepte și fecioarele nebune*. Portretele acestor femei vinovate sunt pictate cu o emoție violentă, cu forță polemică, pătimasă negare a frumuseții umane. «Cu cât un artist se poate depărta de natură și să rămână, totuși, natural, cu atât creația lui e vrednică de laudă» 3, spunea el cândva, definindu-și o concepție căreia avea să-i rămână credincios.

Simptomatică este preferința exprimată de Nolde pentru «frumusețea sclipitoare» a lui Manet și «grandoarea dramatică» a lui Daumier, într-o vreme în care pictorii *en plein-air* nu-i făceau nicio impresie deosebită. Expresionismul va deveni la Nolde o modalitate de a încorpora culoarea în imagini fantastice, pline de seva grea a pământului. Florile sale au corole imense, cu petale groase, izbucnind asemeni unor erupții de lavă fierbinte.

Când s-a înființat *Puntea* personalitatea lui Nolde se constituise cuprinzând două direcții cu totul diferite: pictura se apropia de viziunea impresionistă, în vreme ce în grafică se descifra o tendință de surprindere a stărilor aberante de spirit, a închrâncenărilor și spaimelor. El era

despărțit prin¹⁰⁴

vârstă de ceilalți artiști ai grupării; făcea parte din altă generație, arta lui se revendica din tradițiile secolului al XIX-lea. Atitudinea lui față de religie era și ea foarte diferită de aceea a tovarășilor săi; pentru Nolde, religia era un factor constitutiv al mediului spiritual în care trăia, și – deși nu o întâmpina cu teama superstițioasă a altor artiști ai epocii – revenea adesea la temele legendei religioase ca la o realitate. Nu numai individualismul exacerbat al lui Nolde l-a făcut, deci, să părăsească *Puntea* după un an și jumătate de activitate comună. În vibrația coloristică a picturii sale nu se distingea acel fior umanist atât de caracteristic grupului din Dresda. Foarte curând după despărțirea de *Puntea* și după adeziunea sa la Secesiunea berlineză, Nolde va renunța la tema grădinilor luminate de exploziile florilor. Descoperirea artei primitive, prin mijlocirea esteticii lui Kirchner, va înrăuri creația lui Nolde și va da subiectelor inspirate din legenda biblică o înfățișare bizară. *Cina cea de taină* sau *Pogorârea Sfântului Duh* par desprinse dintr-o mitologie africană, fețele personajelor sunt asemenea unor măști grotești, întreaga scenă degajă o atmosferă de spaimă. Ochii acestor făpturi privesc fără să vadă altceva decât propria lume lăuntrică, siluetele sunt conturate cu trăsături ferme, tășnind din *Cina cea de taină*, introduce o tensiune sufletească înrudită cu aceea din scena morții starețului Zosima din *Frații Karamazov* și *Surorile* lui Joyce, momente în care natura umană e descoperită în ceea ce până atunci părea sfânt.

Dar pentru Nolde, legenda biblică era adevărată, își păstra înțelesul primitiv, era o înălțare spre cele transcendente. Acesta este și sensul creării unui centru optic al compoziției; privirile sunt îndreptate spre potirul așezat dinaintea lui Cristos, în concepția pictorului simbol al jertfei purificatoare. Alteori, raporturile violente dintre culorile calde și reci, dintre închis și deschis (care, la Nolde sunt o alegorie a binelui și răului) sunt modificate în

sensul abordării unui stil mai precis decorativ, diferit de structura gotică a picturilor sale mai vechi.

«Culori, materiale ale pictorului; culori cu viața lor proprie, plângând și râzând, vis și binecuvântare, fierbinți și sfinți, asemenea cântecelor de dragoste și poemelor erotice, cântecelor și glorioaselor coraluri! Culori care vibrează, clinchet al clopotelor de argint, vuiet al clopotelor de bronz, vestind fericire, pasiune, dragoste, suflet, sânge și moarte» ¹.

Alături de picturile cu temă religioasă, Noade a realizat, în ajunul primului război, mai multe tablouri a căror temă fantastică încorporează o senzualitate debordantă. În 1913, artistul a participat la o expediție etnografică germană în insulele Pacificului, trecând prin Siberia, China și Japonia, în Noua Guinee, Nolde va picta cu pușca în bandulieră, în vreme ce soția sa îl veghea; în preajmă, din jungla misterioasă, se auzeau zgomote fioroase. Împrejurarea, nu lipsită de un pitoresc aspru, i se potrivește întru totul lui Nolde, firii sale extravagante. Când a izbucnit războiul, soții Nolde au plecat spre Germania, trecând prin Burma și Canalul Suez, unde picturile lui au fost confiscate de englezi; nu le va recăpăta decât în 1921, când vor fi regăsite în antrepozitele de la Plymouth. În această călătorie, Nolde va desena bivoli scâldându-se în Hoang-ho, dansatoare javaneze, țărani siberieni, băștinași din insulele Pacificului¹⁰⁵¹⁰⁶. Repertoriul tematic se îmbogățește astfel, substanțial; și, ceea ce e paradoxal, pe câtă vreme subiectele creștine de până atunci fuseseră tratate într-un stil care amintea măștile oceaniene, portretele de băștinași din insulele Pacificului sunt pictate acum într-o stilizare asemănătoare celei din imaginile creștinismului primitiv; figura umană e văzuță frontal, expresia e severă, pupilele sunt dilatate...

105 In Eric Protter, *op. cit.*, p. 179.

106 Paul S. Wingert (*Primitive Art, Its Traditions and Styles*, New York 1965, p. 229), subliniază faptul că «dintre toate expresiile artistice ale populațiilor Pacificului, cea din noua Guinee apare mai profund tulburată de spaime, aspirînd cu mai multă deznădejde la dobîndirea păcii sufletului».

După război, pictura lui Nolde e caligrafiată într-o linie mai sensibilă, dar coloritul rămâne sumbru, apăsător; în peisaje, norii încărcăți de furtună coboară până aproape de pământ, aruncând umbre întunecate asupra obiectelor. De altminteri, regimul cromatic se întemeiază și el pe contraste elementare, pe efecte puternice de lumină și umbră. Populată de lumea fantastică, de groază, a demonilor, spectrelor, vampirilor, pictura lui Nolde înfățișează personaje violent deformate care, pentru unii, evocă tragicul și grotescul scenelor biblice ale lui Bosch \ Simplitatea viziunii religioase a lui Nolde (în care unele momente sunt de un erotism agresiv) nu a putut ascunde sentimentul de alienare, dorința de evadare a acestui mare însingurat.

Pechstein – un expresionism fără excese

S-a spus despre Max Pechstein că a fost «artistul expresionist care a șocat cel mai puțin»¹⁰⁷¹⁰⁸. E adevărat, stilul său e lipsit de contorsionările violente, de exploziile temperamentale ale celorlalți expresioniști; o lungă perioadă a creației sale stă sub semnul interpretărilor decorative, ritmurile cromatice se apropie mai mult de viziunea *fauvilor* decât de aceea a prietenilor săi de la *Die Brücke*. Dar tocmai de aceea, pentru că arta lui era mai accesibilă, ea a putut să poarte, în public, mesajul unei creații altminteri însușită nu fără dificultăți, de contemporani.

Pechstein a pornit de la Van Gogh; preferința sa pentru pictura olandezului se mărturisește în arhitectura puternică, a verticalelor ce se întretaie cu liniile oblice, în culorile aspre, așternute cu cuțitul de paletă, în peisajele în care soarele arde, parcă deasupra orizontului, într-un cer năpădit, spre margini, de umbre grele. Pictura lui Pechstein aspiră spre o sinteză a formelor închise și a culorii carnale, plină de senzualitate. Pe alocuri, influența lui Van Gogh se întâlnește cu aceea a lui Cézanne și cu

107 Waldemar George, *op. cit.*, p. 19.

108 Konrad Lemmer, *Max Pechstein und der Beginn des Expressionismus*, Berlin, 1949, p. 8.

primitivismul de obârșie africană. Artiștii de la *Die Brücke* au preferat, însă, xilogravurile lui, care, din pricina unei inerente tratări mai abrupte, se apropiau mai mult de idealurile lor decât pictura de factură decorativă.

Călătoria din 1907 în Italia îi prilejuise o întâlnire cu arta etruscă, cu mozaicurile de la Ravenna, cu Renașterea timpurie care îl vor impresiona mai adânc decât fântânile de culoare ale școlii venețiene spre care se îndreptaseră, cândva, romanticii. Ceva mai târziu, se va retrage într-un sat de pescari de pe malul Balticei, într-un peisaj dramatic, cu oameni aspri luptând împotriva naturii neprietenoase. Portretele de pescari nu vor fi niciodată pitorești, dar compasiunea pentru viața lor lipsită de bucurii va căpăta forme decorative de expresie, o consemnare atentă a fizionomiilor care, încetul cu încetul, se va concentra în imagini menite să reprezinte categorii psihologice, să descopere momente ale vieții lor lăuntrice. Episodul acesta al vieții printre pescari va avea o semnificație deosebită, ei va demonstra preocuparea lui Pechstein de a se identifica cu subiectul picturii lui. De aceea, chiar în tablourile în care schema decorativă de esență *fauvistă* se întâlnește cu geometria cezannescă, o anume calitate psihologică și o racordare la viziunea senzuală îl îndepărtează pe Pechstein deopotrivă de estetica celor două direcții ale școlii franceze, iar linearitatea imaginilor îl apropie limpede de Munch.

Nudurile pictate în acești ani constituie o mărturie elocventă a senzualismului teluric ai lui Pechstein; trupurile sunt masive, puternice, părând că s-au ivit din dune și din pădure. Concepția aceasta despre comunicarea dintre om și natură e, fără îndoială, identică aceleia a altor membri ai lui *Die Brücke*. Dar femeile picturilor lui Pechstein sunt mai robuste, au o senzualitate violentă, înscriindu-se într-o viziune evident realistă. Temele acestea ating o intensă emotivitate, Pechstein elimină tiparele intelectualizante ale lui Matisse la care trupul omenesc era mai curând o experiență de formă și de culoare decât una emotivă. Pechstein e preocupat să integreze prezența

feminină în ritmul naturii, să o înscrie în unduirile frunzelor, ale nisipului și ale mării.

În 1914 (probabil la îndemnul lui Nolde, care, în anul precedent, plecase în Noua Guinee), Pechstein întreprinde o călătorie în Pacific. Pe urmele lui Nolde și ale lui Gauguin, Pechstein descoperă o lume bogată în sugestii artistice, în care ornamentul obiectului cotidian reprezenta expresia unei atitudini față de natură. Din aerul neguros al Balticei, coborâse în mările Sudului, cu întinderi arse de soare, cu băștinași care se supuneau unor obiecturi străvechi. Reacțiile sale vor fi consemnate într-un *Jurnal* în care cuvintele și desenele colaborează pentru a reconstitui o atmosferă care-l impresionase puternic. Priveliști, oameni, obiecte de artă sunt schițate într-o linie sumară, foarte precisă, de sugestie primitivă. Imaginile (de pildă, *Două femei și un copil*) se așază la hotarul între narativ și alegoric; o alegorie primitivistă, chipuri cu înfățișare bizară, întrucâtva amenințătoare, o privire care trădează un elementar simțământ maternel. Opera se apropie, astfel, mai mult de *Die Brücke* decât de Gauguin, ale cărui forme derivau din tiparele orientului îndepărtat.

În octombrie 1914, japonezii (care se aflau în război cu Germania) au ocupat insula unde picta Pechstein și l-au pus pe artist sub stare de arest. Trimiși în Filipine, la intervenția consulului american (Statele Unite nu-și părăsiseră neutralitatea), soții Pechstein au ajuns la San Francisco în martie al anului următor. De la New York, îmbarcat ca fochist pe un vapor care pleca spre Europa, pictorul va ajunge în Europa în septembrie 1915. Câteva zile mai târziu, Pechstein era în Germania, unde era imediat mobilizat și trimis pe front. Realitățile războiului îl vor răscoli pe acest hipersensibil care, în urma unei maladii nervoase, va fi demobilizat în 1917. Multă vreme, va fi incapabil să picteze; uitase până și datele elementare ale tehnicii picturii. Readaptarea va fi îndelungată și chinuitoare. Amintirea imaginilor din Pacific și din călătoria de întoarcere acasă va fi hotărâtoare; paleta lui va fi îmbogățită de un colorit *fauvist*, desprins - totuși - din

cel al naturii din insula Palau în care petrecuse aproape întregul an 1914. Zilele pline de lumina tropicelor vor părea, văzute prin ceața întunecată a evenimentelor ulterioare, îndepărtate, înduioșătoare. De aici, o oarecare inflexiune sentimentalistă și convențională.

Picturile și gravurile sale din deceniile următoare se vor revendica numai într-o mică măsură din tradiția expresionistă. Chiar și în lucrările în care contrastele coloristice sunt întrucâtva brutale, linia e aspră, evident în stilul celor de la *Die Brücke*, sentimentul nu cuprinde neliniștea tulbure a unui Kirchner sau Schmidt-Rottluff... Pechstein se îndreaptă tot mai consecvent spre raționalismul cézannian, spre voluptatea culorii matissiene. Prezența sa în gruparea expresionistă *Die Brücke* este aceea a unui izolat; aspirația lui spre echilibru, dorința de a descoperi în tragismul existenței umane, semnele unor clipe de liniște, l-au apropiat doar vremelnic de gruparea celor care declarau, prin Kirchner: «Niciodată nu se poate construi o operă de artă pe baza legilor sau a modelelor».¹⁰⁹

Otto Mueller a fost cel din urmă artist care a aderat la *Die Brücke* și, în același timp, cel care și-a însușit în cea mai slabă măsură estetica grupării. Pictura lui e construită pe dominantă lirică, o poezie rostită într-o gamă minoră. Influența artei primitive nu a dus la exprimarea violentă pe care o regăseam în pictura și grafica altor membri ai grupului din Dresda. Iar, în ceea ce privește asimilarea post-impresionismului (numele lui Gauguin ne vine de îndată în minte), aceasta s-a produs într-un chip mai puțin dramatic decât la ceilalți pictori expresioniști1.

Dintre toți artiștii de la *Die Brücke*, Mueller este cel care se apropie cel mai mult de sensibilitatea unui Erich Heckel, deși lirismul picturii sale nu cuprinde acea năzuință de a pătrunde în psihologia tragică a personajelor pe care o deslușeam în opera autorului *Femeii cocoșate*. El s-a depărtat și de concepția decorativistă a lui Pechstein, adoptând o estetică mai sinceră a primitivismului,

109 Cf. Jean Cassou, *op. cit.*, o. 444.

înțeleasă ca o modalitate de exprimare a unor stări elementare de spirit. În legătură cu biografia sa, circulă încă multe legende care caută să acrediteze împrejurarea că Mueller, adoptat de mătușa lui Gerhardt Hauptmann, era - de fapt - copil al unor țigani nomazi. Povestea s-a născut, desigur, din necesitatea de a explica interesul pictorului pentru subiectele inspirate din viața șatrelor rătăcitoare; de fapt se descifrează, cred, în această pasiune pentru tematica țigănească, o trăsătură tipic romantică. Tendința de a vedea în acești «fii ai naturii» care nu ascultau de legiurile sociale, niște mesageri ai unei îndepărtate «stări naturale» pierdute pentru vecie de omul civilizat se afirmase încă din epoca reacției anti-iluministe.

Mueller a fost mai interesat de arta folclorică europeană decât de aceea a zonelor îndepărtate în care un Nolde sau un Pechstein căutau izvoarele străvechi ale unei spiritualități nemodificate de mașinismul secolului al XX-lea. A călătorit pe Coasta Dalmată, în Ungaria, în România, descoperind emoționat forme și culori de un mare rafinament.

Personajele lui Otto Mueller se proiectează, siluete înscrise într-un ritm decorativ, pe un fundal peisagistic deli-¹¹⁰

cât, în care primitivismul e interpretat în sensul ingenuității și nu al violenței desenului și al culorii. Linia închide un contur clar, imaginile sunt proiectate bidimensional, culorile feroase contopindu-se cu fundalul. Dacă scenele din viața țăganilor au ceva din exotismul poetic al lui Gauguin, pictor al subiectelor polineziene, Mueller introduce o anume melancolie întrucâtva maladivă. Fundalul e redus la o simplă pată monocromă, figurile omenеști sunt delicate, mai degrabă fragile, ele nu dezvăluie acea sete mistuitoare, de «întoarcere la natură» din opera altor expresioniști. Omul nu e «frumos» în sensul romantic; el se află într-un conflict estetic cu natura înconjurătoare, e încărcat de păcate, pătrunzând pe

nedrept într-un paradis al culorii și al formelor nepământene.

E o tinerețe perenă în formele umane, dar o tinerețe care nu înfrumusețează, ci păstrează doar nealterate reacțiile față de natură, ingenuitatea cu care se dăruie ierbii și apei. Mai degrabă urâți, oamenii lui Mueller sunt asemănători cu cei ai scenelor citadine ale lui Kirchner, fără să le împărtășească spaimele, cu cei mărunți și umili ai lui Heckel, dar mai dornici de viață și de frumusețe.

EXPRESIONISMUL POST-BELIC

După primul război mondial, când haosul economic pusese stăpânire pe Germania, când cele dintâi semne ale crimei naziste se arătau, amenințătoare, la orizont, arta germană a trecut printr-o gravă epocă de restriște. Expresionismul sporea tensiunea sufletească a oamenilor, o făcea de neîndurat, adăuga durerii existenței contemporane mărturia chinurilor morale de odinioară, astfel încât suferința umană părea «destinul germanilor», destin pe care nimeni nu l-ar fi putut îndupleca vreodată J.

Este foarte adevărat, însă, că tradiția spiritualității germane era mai receptivă în acea vreme de tragică descumpănire morală, la soluțiile filosofice și estetice conținute de expresionism. Protestul violent pe care, mai ales la începuturile sale, acest curent îl exprima împotriva scientismului, a dulcegăriei, a conformismului, a confortului lăuntric, mulțumit de sine, al micului burghez, intensitatea dureroasă a trăirii sentimentale se aflau în continuarea esteticii romantismului, a cărei permanență e mai evidentă decât oriunde în Germania marii burghezii și a militarilor.

Așa se și explică înflorirea literaturii expresioniste aproape exclusiv în cultura germană, confruntată mai dramatic cu o situație socială asemănătoare aceleia împotriva căreia se ridicaseră, la începutul secolului trecut, romanticii, disperați de sufocantul mercantilism al unei clase dominante rigidă și suspicioasă față de orice atitudine revoluționară, Expresionismul se opunea tuturor teoriilor despre supremația națională, propagandei

războinice, și exalta conștiința unei umanități însetate de trăire plenară. Lumii artificiale, creată de poezia oficială, i se împotriva personalitatea umană¹¹¹

În expresia ei elementară, dinamică până la brutalitate. «Sufletul» (noțiune asupra căreia expresionismul va reveni adesea, interpretând-o, nu o dată, din perspectivă rustică) era zguduit de forțe obscure, urcând din adâncuri insondabile, năzuind să realizeze o unitate fundamentală a spiritului și a simțurilor. Această unitate (întrevăzută și ea fără prea multă claritate) era regăsită în tot ceea ce însemna primitivism, trăire elementară, în sculpturile negre și oceaniene, în goticul german și în romanice, în desenele copiilor și ale alienaților, în miturile arhaice și în vise, în tot ceea ce reprezenta «eliberarea lumii de tirania logicii». Dar în această atitudine, se puteau descifra cu ușurință implicațiile de ordin social.

Așa cum, de pildă, Nolde și Kirchner credeau că pot exprima această stare de protest prin mijlocirea culorilor pure și stridente, prin formele abrupte, scriitorii expresioniști - respingând descriptivul - căutau explozivul, extaticul, fraza dezarticulată, amestecând frenetic realul și supranaturalul. Atmosfera fusese pregătită de generația de la începutul veacului. Dramaturgia lui Frank Wedekind (care «nu osândește ordinea burgheză ca pe o formă socială și economică nedreaptă, ci o reneagă numai în măsura în care ea s-a dovedit a fi un tipar de cultură prea strâmt¹»), considerată ca o creație aflată între *grand guignol* și naturalism, reprezenta o violentă exaltare a teoriei care, negând iubirea, o vedea ca pe o luptă între voință și putere. Wedekind contestase puritatea dragostei și a copilăriei, socotind că întreaga existență a umanității civilizate e mânjită de ipocrizie, dar credea febril în posibilitatea unei comuniuni libere a oamenilor îndrăgostiți de frumusețe și de adevăr.

Când între 1920 și 1922, erau tipărite trei antologii

111 Despre această perioadă, un foarte util studiu este cel al lui Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus*, Stuttgart, 1927.

ale literaturii expresioniste (cu titluri atât de semnificative: *Crepusculul umanității*, *Prevestirea*, *Înălțarea*), curentul era constituit în trăsăturile sale de deprimare și de îndurerată dorință de eliberare a spiritului și a societății. Sensul sacrificiului (ale cărui înspăimântătoare dimensiuni le înfățișa războiul mondial), al unității cosmice, așa cum pătrundea, înfrigurat, opera lui Werfel, se împletea cu acela al unei ati-¹¹²

tudini sociale mai ferme, precum la Ernst Toller, Leonhardt Frank sau Fritz von Unruh, care denunțau războiul și capitalismul.

De altminteri, teatrul german (îndeosebi prin Reinhardt, regizorul lui «Deutsches Theater» din Berlin) va alimenta această atmosferă. În 1928, Max Reinhardt va exprima încrederea în funcțiile umane ale teatrului: «Doar arta în pieptul căreia bate o inimă omenească poate supraviețui. Doar actorul care nu știe să mință, care se înfățișează fără văluri, care se dăruie cu totul, e vrednic să poarte coroană. Țelul cel mai înalt al teatrului este adevărul, dar nu adevărul exterior... ci adevărul esențial al sufletului. Actorul se stigmatizează în fiecare seară și sângerează din miile de răni pe care i le pricinuișete visul său».

Teatrul avea de altfel, o funcție simbolică: el dădea sens unei întregi lumi care – încă de pe vremea lui Epictet – era privită ca o repetare obligatorie a existenței în tipare fixe. Kafka va mărturisi: «Un vis de alaltăieri: totul în jur era un teatru; eram când sus, la galerie, când pe scenă... într-unul din acte, decorul era atât de mare, că nu puteam să văd altceva decât acest decor: nici scena, nici sala, nici întunericul, nici rampa luminoasă: în schimb, mari mulțimi de spectatori se aflau pe scenă»¹¹³¹¹⁴. Se materializa astfel o idee, (care era și a expresionismului) aceea a spectatoruluiactor. Dramaturgia expresionistă, prin Brecht – exponent al unui realism social –, prin Sorge,

112 Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, 1941, p. 15.

113 în Odette Aslan, *L'art du Théâtre*, Paris, 1963, p. 420 — 421.

114 Franz Kafka, *Journal*, Paris, 1954, p. 86.

Hasenclever, Kaiser, distrugea tiparele tradiționale și trata personajele ca pe niște întrupări ale sentimentelor și ideilor individului uman. Maurice Gravier va sesiza această predispoziție a teatrului expresionist: «Teatrul expresionist nu prezintă caractere, ci suflete... E foarte greu să observi sufletul altuia»¹¹⁵.

De aceea, e firesc ca școala cinematografică expresionistă (care datorită specificității limbajului, a contribuit foarte mult la difuziunea acestui curent) să se fi creat în Germania. Căutările regizorale ale unor oameni de teatru, precum Georg Fuchs, Kasimir Edschmidt și Reinhardt însuși, au fundamentat condițiile afirmării unei cinematografii care să se revendice de la tezele expresioniste. În 1919 se realiza, de către Robert Wiene (al cărui debut s-a produs tot în teatru), un film despre care istoriile cinematografului vor vorbi stăruitor: *Cabinetul doctorului Caligari*. În decoruri ostentativ picturale, se petreceau fapte fantastice, crima, stările de transă hipnotică concurând la determinarea unei atmosfere stranii, de spaimă și de furie.

«Stările de spirit» ale personajelor vor fi proiectate, în decor, în ecleraj, la dimensiuni înfricoșătoare. Filme precum cele ale lui Murnau, Fritz Lang, Sternberg (al cărui *înger albastru* a reprezentat un succes uriaș), Pabst, vor determina o influență mai puternică decât chiar aceea a picturii sau a poeziei expresioniste. Neliniștea, incertitudinea, spaima erau create – ca și în pictura lui Nolde sau Kubin – cu mijloacele elementar vizuale, construcția dramatică sprijinindu-se, în primul rând, pe elemente vizuale, considerate de un teoretician al cinematografului, Louis Delluc, că sunt în stare să creeze, printr-o intimă fuziune, stări sufletești și emoții lăuntrice x.

Expresionismul se dovedea a fi, astfel, nu o acumulare de teme specifice, nu o tratare cu anume mijloace, a unor personaje; ci o atitudine sufletească, proclamarea unui crez spiritual care se întrupa, cu egală vigoare, în câmpuri diferite ale artei. De aceea, reacția

anti-expresionistă va putea fi urmărită în domenii deosebite și va lua forme neașteptat de variate. Nu era o luptă împotriva unui curent cu numeroase ramificații, ci încercarea de a acredita o altă stare de spirit care să se opună dureroaselor investigații ale vieții lăuntrice și ale existenței sociale, propuse de expresionismul pictorilor, poezilor, regizorilor, cineaștilor germani, și apoi al celor din alte țări.

NOI FORME ALE AFIRMĂRII ESTETICII EXPRESIONISTE

Încă de prin 1920, când expresionismul cucerise stima multor cercuri artistice, mai ales pentru atitudinea lui antirăzboinică, au început să se declanșeze, astfel, tot mai nu-¹¹⁶

meroase atacuri împotriva esteticii sale. Pe de altă parte, curentul însuși își dovedea lipsa de unitate stilistică, expozițiile organizate în primii ani ai deceniului al treilea scoteau la iveală atitudini individuale și nu un punct de vedere cuprinzător, o tendință generală, valabilă, pentru o întreagă școală artistică. Directorul muzeului din Mannheim, G.F. Hartlaub a acuzat fățiș această artă de «faliment», declarând imposibilă dezvoltarea artei germane în sensul indicat de expresionism. Învinuirea era însă nedreaptă. Artiștii expresioniști participaseră direct la evenimentele acelei vremi de încordare socială; în decembrie 1918, la câteva săptămâni după capitularea armatei kaizerului, după proclamarea republicii, s-a constituit la Berlin asociația progresistă a artiștilor, *Novembergruppe*. Inițiatorul ei, Pechstein, publica un manifest «Viitorul artei și gravitatea acestui ceas îi determină pe toți revoluționarii artei: expresioniști, cubiști, futuriști, să se unească într-un singur bloc» \ Secțiuni ale lui *November gruppe* au luat ființă în mai multe centre muncitorești: la Dresda, Magdeburg, Karlsruhe, Düsseldorf. În colaborare cu *Consiliul de lucru pentru artă* (*Arbeitstra für Kunst*), asociația organizează expoziții, concerte, conferințe, în sprijinul Republicii. Intelectualii cu

116 cf. Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă*, 1965, p. 122.

vederi progresiste, semnează manifestele care îndeamnă la unire împotriva forțelor de dreapta; printre ei Nolde, Rohifs, Schmidt-Rottluff, Campendonk, Mueller, Heckel, Meidner, Gropius, Paul Cassirer, Herwarth Walden, Bertolt Brecht, Hindemith... *Novembergruppe* urmărea să definească locul artistului în cetatea viitorului, să studieze raporturile între artă și public, să reformeze învățământul artistic, să organizeze școli pentru proletariat. La Berlin, expresioniștii au organizat, pentru întâia dată într-o capitală europeană, o expoziție de artă sovietică. După înfrângerea Revoluției germane, mișcarea inițiată de *Novembergruppe*, această «profesiune de credință a socialismului german», a eșuat.

Atacul lui Hartlaub exprima, însă, aspirația legitimă spre echilibru, dorința de a cuprinde sensurile unei realități apăsătoare a unei Germanii bânuite de foamete, în care regrouparea partidelor de centru și de extremă dreaptă constituia o gravă amenințare. Reacția s-a materializat în estetica unei noi grupări: *Die Neue Sachlichkeit* (Noua obiectivitate). Un pasaj adesea citat, din Hartlaub, definește crezul asociației: «Expresia ar trebui să fie aplicată noului realism care poartă un ideal socialist. Ea a fost pusă în legătură cu sentimentul de resemnare și cu cinismul care urma unei perioade de speranțe exuberante (și care își aflaseră un exponent în arta expresionistă). Cinismul și resemnarea sunt laturile negative ale lui *Neue Sachlichkeit*; latura pozitivă se exprimă în entuziasmul față de realitatea imediată, rezultând din dorința de a privi lucrurile cu perfectă obiectivitate, de a porni de la o bază materială, fără a investi faptele cu implicații ideale. Această robustă respingere a iluziilor și-a aflat cea mai limpede exprimare în arhitectura germană, în ultimă analiză, acest strigăt de luptă e cu mult mai stângaci folosit astăzi, și e timpul să fie retras din circulație». Declarația e din 1931, la opt ani după ce directorul muzeului din Mannheim folosisese pentru întâia dată termenul ce avea să desemneze direcția nouă a unei arte, totuși, expresioniste în implicațiile ei cele mai

importante.

«Noua obiectivitate» s-a îndreptat spre o expresie profund negativă, spre un pesimism sfâșietor, desperării căruia îi dădea glas acum Erich Kästner: «Suntem tinerețea care nu mai crede-n nimic». Totuși, sclipirea speranței nu se stinsese cu totul în arta germană a acelor ani. Sub influența lui Renoir, Hermann Huber, celebra frumusețea realului, comuniunea luminoasă între om și natură departe de simbolurile tragice ale expresionismului, dar și de atmosfera apăsătoare a veriștilor din «Neue Sachlichkeit». Natura va rămâne supremul refugiu, în tradiția romantismului german; direcția realismului natural, care va proclama participarea omului la miracolul universului, reclamând, în același timp, necesitatea unei regenerări sociale, se va opune tendințelor naționaliste, tot mai agresiv formulate de nazism. Expresioniștii explicau natura din perspectiva cosmică; veriștii de la «Neue Sachlichkeit» descopereau din nou viața cotidiană ca pe un temei al viitoareii comunități umane. Folclorul își va redobândi importanța pe care o avusese în vremea romantismului; el era adesea invocat în sprijinul teoriei¹¹⁷

«comunității poporului». Dar, în același timp, sloganurile naționaliste vor prelua această idee, conferindu-i un sens mistic și rasist.

Naționalismul hitlerist folosea literatura și cinematograful vremii pentru propaganda sa șovină și revanșardă. Romane ca *Șapte în fața Verdunului* al lui Joseph Werner predicau întemeierea unei «noi Germanii, întemeiată pe tradiția de conducător al lumii pe care poporul german trebuie s-o facă să renască.»

De altfel, decepționismul, cultul dinamismului și al forțelor primitive ale individului (trăsături existente într-o întreagă direcție a expresionismului) vor determina apropierea mai multor poeți aparținând acestui curent de ideologia național-socialistă. Prin adeziunea la fascism a lui Lersch, Johst, Heynicke (într-o măsură și datorită

117 Cf. Fritz Schmalenbach, « The Neue Sachlichkeit », in « The Art Bulletin », September 1940, vol. 22, no. 3, p. 163.

influenței concepțiilor nihiliste ale unui mare scriitor, Ernst Jünger, care – în cele din urmă, dezgustat de nazism, se va depărta de politica acestuia), se consfințea ruptura dramatică a unui curent care, la obârșiile sale, militase pentru afirmarea liberă a personalității umane. Efectul, în plan artistic, este reconsiderarea creației unor pictori de factură academistă care exaltau «viitorul rasei germane». Prin intermediul acestei arte convenționale, unele direcții din «Neue Sachlichkeit» se vor contopi cu pictura naturalistă, adevărata fotografie colorată, singura care va fi acceptată de hitleriști.

Dar ceea ce a fost mai valoros în estetica acestei grupări întemeiată în ultimii ani ai războiului de reprezentanții tineretului artistic, Dix, Grosz și Beckmann (acesta din urmă, cel mai vârstnic, se născuse în 1884, în același an cu Meidner și Schmidt-Rottluff, care contau printre cei mai tineri pictori ai expresionismului) a fost tocmai atitudinea ei profund umanistă; atitudinea față de realitate nu era una de simplă consemnare a unor fapte izolate, ci de unire a lor într-un sistem ideologic consecvent. Prin Dix, Grosz, Beckmann și prin arta altor pictori ai curentului, «Die Neue Sachlichkeit» se afirma ca o mișcare violent polemică; ea condamna, în numele unor idei sociale, precis conturate, încercările de a escamota adevărul, de a-l înlocui cu niște formule edulcorate. Oamenii sunt așezați, în lucrările acestor artiști, într-un spațiu sufocant, populat de reprezentări ale realelor pericole sociale: foamea, teroarea, războiul.

Extazul și subiectivismul sunt înlocuite printr-o atitudine lucidă; forma nu mai e distrusă pentru a se descoperi sensul interior, care se ascunde dincolo de rațiune. Obiectul sau individul uman reprezentat sunt *descrise* cu minuție, în tradiția vechilor maeștri germani, precum Baldung, Cranach sau Dürer.

Nu numai spiritul în care e tratată forma, dar chiar și temele diferă de cele ale expresionismului din vremea *Punții*. Pe atunci, pictura îmbrățișa mai ales generalități filosofice, simboluri, scene exotice, subiecte fantastice,

religioase sau demoniace, teme ale unui erotism violent; de data aceasta, ea surprinde tragedia, încleștarea cu moartea în existența cotidiană. Infernul a urcat pe pământ, printre ruinele lăsate de război, printre invalizii și înfometatii care rățăceau prin orașe. Această analiză lucidă a realității sociale a determinat o îmbogățire a modalităților realiste, o aprofundare a sensului obiectului însuși și – în ultimă instanță – apariția unei noi categorii de relații între artist și obiect, relații implicate în acest «realism magic», una dintre numeroasele denumiri pe care le-a primit curentul. Din perspectiva artiștilor germani cu vederi progresiste (dar și a americanilor Charles Sheeler și Georgia O'Keeffe, a francezului Pierre Roy și a altora), realismul magic capătă un sens social și istoric precis. Însă, interpretat ca o simplă convenție artistică, el va deveni o modalitate academistă, menită să preamărească «omul german», «noua ordine europeană», forța «rasei superioare». Adolf Ziegler, cel care va deveni gauleiterul artei naziste, va debuta în cadrul curentului **h** în arta lui Nolde, Macke sau Kirchner, obiectul era interpretat ca o componentă a ritmului universal; artiștii de la *Neue Sachlichkeit* atribuie obiectului o valoare individuală. Ei explorează ființa umană ca pe o creație magică¹¹⁸¹¹⁹; atâta vreme cât păstrează această analiză la nivelul lucidității, observând lumea ca pe o realitate obiectivă, artistul se înscrie în estetica «Noii obiectivități»; în momentul în care abdică de la principiile raționaliste și exacerbează asociațiile între obiecte (asociații inedite și arbitrare), se ating limitele suprarealismului.

Cu *Neue Sachlichkeit*, lumea își redobândește înfățișarea ei tridimensională, sacrificată de expresioniști, fie în numele unor principii decorative, fie pentru a reliefa mai puternic impulsurile interioare ale personalității. Pictura de șevalet își redobândește rosturile ei expresive; artistul se întoarce de la vastele suprafețe ale frescei și mozaicului, de la transparențele vitraliului, la umila

118 Vezi Franz Roh, *Nach-Expressionismus*, Leipzig, 1925.

119 Myers, *op. cit.*, p. 229.

culoare de ulei așternută pe pânză, la virtuțile desenului. O concepție pe care unii comentatori au numit-o (firește, în comparație cu pictura monumentală a generației anterioare) «miniaturistă» determină proiectarea obiectelor într-un spațiu în care detaliile nu sunt neglijate. Nu înseamnă, însă, că pictorii «Noii obiectivități» ar polisa amănuntul, așa cum făceau pictorii de genul lui Meissonier în compozițiile lor scenografice. Claritatea formei rezultă din efortul de a asambla «faptele» într-o versiune concentrată a realității. Unii, precum George Schrimpf, în pofida preciziei detaliului, nu pictează după natură, ci izolați în atelier, reconstituind în minte (așa cum Coleridge și Wordsworth recomandau poeților începutului de secol al XIX-lea) emoțiile comunicate de faptele văzute. Alții, însă (de pildă Alexander Kanoldt), vor ieși cu șevaletul în mijlocul naturii. Această deosebire nu este, evident, doar una formală. Ea sugerează măsura în care o problemă fundamentală, aceea a integrării artistului în mediul ambiant, era diferit înțeleasă de artiști ai aceleiași mișcări. Pictorul - martor al evenimentelor (dar care nu le înregistrează cu indiferența reporterului de fapte diverse) și pictorul meditănd asupra realului, iată două atitudini (justificate egal din punct de vedere estetic) prin care se talmăcesc două tipuri de temperamente. Aceasta explică o anume labilitate a criteriilor filosofice ale «Noii obiectivități»; dar, în același timp, în felul acesta, curentul s-a dovedit a fi deschis spre continuări foarte diverse.

Artiști precum Grosz, Dix sau Heinrich Davringhausen analizau (sau, poate mai exact, disecau) stările sociale aberante, pe care le tratau într-un stil perfect inteligibil. Alții, de exemplu Schrimpf sau Huber, laudau înțelesul lucrurilor obișnuite, al faptului zilnic: o odaie în atmosfera căreia se simte că stăpânii abia au plecat, o familie de țărani în îndeletnicirile ei cotidiene, cineva privind pe fereastră... Expresionismul era o artă fundamental dinamică; *Die Neue Sachlichkeit* e deliberat statică, rece, întrucâtva uscată.

Bernard S. Myers crede că poate desluși patru

direcții caracteristice în cadrul «Noii obiectivități»: realistă, clasicistă, depresivă și lirică 1. Fără îndoială, o asemenea împărțire nu poate fi decât aproximativă, pornind mai degrabă de la dorința de sistematizare decât de la o distincție reală, în cuprinsul oricărui curent artistic, tendințe multiple se întretaie, personalitățile se manifestă divers. E adevărat că Dix, Grosz, Beckmann, Eddy Smith, Scholz au urmărit, într-o mai largă măsură decât alții, reprezentarea faptului cu valoare socială. Dar, uneori, în opera lor se pot releva procedee care sugerează (tocmai din respectul aproape fetișist pentru obiect) influența dadaistă. Fotomontajul, de pildă, viziunea apocaliptică a mașinilor care se năpustesc, dezlănțuite, asupra oamenilor, sunt înrudite cu viziunile suprarealismului. Cu atât mai mult vor circula ideile între diferitele grupuri ale aceleiași mișcări, ale «Noii obiectivități», unite între ele (cel puțin o vreme) printr-o ideologie comună. Deosebirea fundamentală e dată, în cele din urmă, de valoarea pe care ele au acordat-o faptului politic. Nu e lipsită de semnificație împrejurarea că, în vreme ce naștii distrugeau tablourile lui Dix, deznădăjduite strigate de revoltă împotriva inumanității, fasciștii italieni dedicau monografii laudative unui artist al aceleiași generații, Georg Schrimpf.

Pe de altă parte, e adevărat că o anume direcție estetică, reprezentată de Schrimpf, Kanoldt, Mense, înclină spre înfățișarea unei realități încremenite pe vecie, a peisajului dezolant, a vidului sufletesc, aceasta în contrast cu tumultul din pictura «veriștilor». Dar, în același timp, e incontestabil că așa-zisul grup «depresiv» nu opune, nici prin Walter Spiess, nici prin Max Pfeiffer-Wattemphul, reprezentanții săi cei mai de seamă, o artă cu o expresie suficient de convingătoare, ci mai degrabă o ipostază a epigonismului, a imitării lui Rousseau-Vameșul și a lui Chagall; «depresivii» nu au, însă, destul elan pentru a putea intra în grădinile miraculoase ale «bunului Rousseau». Iar în ceea ce-i privește pe «lirici», aceștia nu au oferit, în cuprinsul

«Noii obiectivități.», decât opere minore cu un slab răsunet în epocă și după aceea.

Împărțirea lui Myers nu poate fi, deci, însușită fără rezerve. Ceea ce e absolut firesc în cadrul unei arte atât de complexe cum e expresionismul, care nu acceptă decât foarte greu trasarea unor asemenea granițe și care, de pildă, se înfățișa - în acei ani de după război - în două curente atât de profund diferite: abstracționismul *Călărețului albastru* și figurativul *Noii obiectivități*.

Max Beckmann - halucinanta precizie a suferinței

Despre pictura lui Beckmann s-a spus că e «o muzică de Wagner cântată în ritm de jazz». Ceea ce surprinde admirabil orchestrația vastă, dramatică a formelor și sfâșietorul simț al realului, acut și de o stridentă elegiacă. În criza culturii germane dintre cele două războaie, în plin asalt al ideologiei național-socialiste, Beckmann a fost unul dintre cei care s-au pronunțat limpede împotriva dezumanizării lumii contemporane. În arta lui, mișună o lume subterană de monștri și de larve. E în această expresie stilistică (descinzând, fără îndoială, din estetica *Punții*) o mărturie expresionistă a sentimentelor față de împrejurările sociale ale vremii.

O criză persistentă a raporturilor între existență și esență pe de o parte, între existență și non-existență, pe de alta, și-a pus amprenta asupra creației lui Beckmann. El e artistul «condiției existențiale» a societății moderne germane, a întregii societăți europene din ajunul ascensiunii hitlerismului și din anii terorii brune care i-au urmat. Punctul de plecare al procesului expresiv al artei lui Beckmann este, totuși, visul¹²⁰¹²¹; dar este tot un vis wagnerian, răscoala obscurelor puteri ale naturii, mirajul unei noi clasicități, triumfătoare.

Sursele artei sale sunt numeroase: Hans von Marées, dascăl al multor expresioniști, pe care i-au impresionat scenele sale în care se mișcau trupurile puternice ale personajelor ce coborau din mitologia Renașterii, tratate

120 G; C. Argan, *Studi e note*, p. 252.

121 *Ibid.*

Într-un stil sculptural, cu puternice accente cromatice. La Luvru, îl atrăsese Rembrandt, pentru adâncă sa înțelegere a omului, Piero della Francesca, pentru integrarea spațiului în arhitectura tabloului, Luca Signorelli, pentru desenul său viril, de un realism aspru. Cunoscuse și arta Evului Mediu francez (îndeosebi celebra *Pietà* din Avignon îl atrăsese prin expresivitatea ei tipic gotică, întemeiată pe o distribuie arbitrară a spațiului), dar îi admirase, în aceeași măsură, și pe Cézanne și Van Gogh. Din întreaga artă germană, impresioniștii Liebermann, Slevogt și Lovis Corinth au contribuit în chip esențial la formarea personalității sale. Puține sunt, oricum, trăsăturile care-i unesc pe toți acești artiști, sinteza pe care o va încerca Beckmann (conștient sau instinctiv) va avea, astfel, unele fisuri.

De altminteri, lucrările sale de început se apropie mai degrabă de academism, constatare surprinzătoare pentru cel care îi va cunoaște numai operele de maturitate. Întâlnirea cu Munch, venit în Germania pentru a picta decorurile la *Strigoii* de Ibsen, reprezentați la teatrul lui Max Reinhardt, a fost hotărâtoare pentru evoluția tânărului artist \ Pictorul norvegian nu se va arăta de fel entuziasmat de tablourile academiste, în general bine primite până atunci, dar va descoperi în altele, în care sentimentul tragic era mai puternic reliefat, latențele unui temperament cu adevărat personal. Rezultatul va fi că tânărul Beckmann se va întoarce la lecția vechilor maeștri, la mișcarea frenetic colorată a lui Delacroix, la deformările neliniștitului El Greco. Lumina care izbucnește din toate ungherele tabloului, unindu-se într-o imensă scânteie electrică, cuprinde și unele viziuni ale lui Beckmann, precum *învierea* din 1908 sau *Portretul contesei Hagen*, din același an.

Temele preferate ale pictorului sunt, în ajunul războiului, momente ale legendei biblice, și ale celei antice. Dar maniera stilistică reprezintă o întâlnire a secesionismului (căruia Beckmann îi aparținuse o vreme)

cu impresionismul¹²²

viril al lui Corinth și cu unele trăsături care înrudesesc viziunea lui Beckmann cu aceea a expresionismului ce abia se contura ca un curent definit. Personajele puternice ale lui Corinth sunt distribuite într-un spațiu construit cu o violență dramatică. Aproximarea de viziunea expresionistă e mărturisită și de alegerea unor subiecte tragice, personajele sunt surprinse în momentul în care se ivește spaima morții: *Naufragiul Titanicului* sau ilustrațiile la *Amintiri din Casa Morților* ale lui Dostoievski.

E vremea în care scena citadină pătrunde (poate sub influența lui Kirchner) în pictura lui Beckmann. *Strada*, pictată în 1913, sugerează sentimentul destinului necruțător al omului: coloritul e crispat, fețele personajelor au ceva din înfățișarea unor măști ale durerii. Totuși, stilul său e încă departe de cel al artiștilor de la *Puntea* și de la *Călărețul albastru*; Beckmann apără încă impresionismul împotriva atacurilor, de pildă, ale lui Marc cu care polemiza (fără să-l numească), respingând arta de «afiș bavarez» cum socotea el că ar fi pictura grupului de la München. Dar tânărul pictor recunoștea «necesitatea de a căuta ideea care se ascunde dincolo de așa-numita realitate» 3.

«Arta este o creație împlinită cu dorința de a exprima un adevăr, și nu pentru a amuza; pentru a transfigura și nu din dorința de a se juca. E o investigare a propriului nostru *Eu* care ne poartă de-a lungul unui drum etern, fără sfârșit. Forma mea de expresie este pictura; mai sunt, desigur, și alte mijloace de a ajunge la un asemenea țel, precum literatura, filosofia ori muzica; dar, ca pictor, blestemat sau binecuvântat cu o senzualitate teribilă, trebuie să caut înțelepciunea cu ochii»¹²³¹²⁴.

Asemenea tuturor artiștilor acestei generații, Beckmann va trăi intens experiența războiului. Mobilizat în

122 B. Reifenberg, W. Hausenstein, *Max Beckmann*, München. 1949, pp. 12-13.

123 Cf. Hans Kaiser, *Max Beckmann*, Berlin, 1913, p. 9.

124 în *Modern Artists on Art*, edited by Robert L. Herbert, Englewood Cliffs, 1964, p. 130.

corpul sanitar, el va cunoaște atmosfera disperantă a spitalului; din 1915 până în 1917, el însuși va zace pe un pat de lazaret militar, grav bolnav. Acum se produce cotitura cea mai semnificativă a artei lui. Începând cu desenele schițate în săptămânile de convalescență, o tendință de simplificare a formei devine evidentă în viziunea lui Beckmann. Crima, desfrâul, chinul moral al oamenilor sunt acum realitățile pe care el le descoperă în jur, în acele zile de restriște ale întregii umanități. Noaptea ascunde asemenea scene de sălbatică violență; coșmarul prinde contururi de o halucinantă precizie, oamenii sunt torturați barbar, trupurile le sunt sfârtecate, din brațele retezate curge sânge.

Beckmann însuși părea surprins de această schimbare a stilului său, de la viziunea secesionistă dinainte de război, până la stilizarea de tip arhaic și gotic din anii claustrării lui într-o cameră sufocantă de spital. L. Adevărul e că viziunea se transformase fundamental și e limpede că nu numai mijloacele pe care le puneau la îndemână tratarea dramatică a draperiilor, contururile angulare ale personajelor, contopirea planurilor așa cum le practica pictura evului mediu timpuriu l-au îndreptat pe artist, așa cum s-a susținut, spre această epocă a artei europene.

Printre pictorii de la *Neue Sachlichkeit*, atracția față de gotic era un fenomen frecvent; dar, spre deosebire de toți ceilalți, care se îndreptau spre Baldung, Dürer, Cranach, pentru a deprinde precizia detaliului, claritatea conturului, Beckmann căuta realismul simbolic al artei medievale timpurii, exprimat în forme deliberat deformate, sculpturale. Pe de altă parte, modul în care modifica spațiul compozițional, în stilul evului mediu timpuriu îl despărțea de arta celor de la «Puntea». Dar, fără îndoială, creația lui Kirchner și a lui Schmidt-Rottluff era cunoscută tinerilor artiști berlinezi care căutaseră în arta medievală târzie unele sensuri pe măsura sensibilității moderne. Lui Beckmann, aceste sugestii ale artei gotice i se păreau foarte nimerite pentru a sublinia cu violență sentimentul

apăsător al spațiului închis, limitat, al aerului devenit irespirabil. Poate că nici întâlnirea cu Heckel în Belgia, în 1915, în acest moment atât de important al evoluției sale, nu a fost lipsit de urmări.

Beckmann se îndepărtează, astfel, de tehnica puternicelor contraste de alb-negru, adoptând-o pe aceea a expresivității lineare care își are rădăcina în gotic. Conturul figurii, silueta personajelor căpătau o anume incisivitate, întreaga¹²⁵

compoziție o bogăție a detaliilor, ca în picturile sau gravurile medievale. Goticul introdusese și o deformare sistematică a unor părți ale trupului, îndeosebi a capului, a mâinilor și picioarelor, din dorința de a realiza o expresivitate sporită. Elementele goticului erau, acum, folosite pentru a retopi diversele părți ale picturii într-un desen arbitrar x.

Poate că arbitrarul noii arte se descifrează mai limpede decât oriunde în maniera de tratare a spațiului compozițional. Post-impresioniștii părăsiseră și ei perspectiva tradițională, reorganizând diversele părți ale compoziției într-o schemă care cuprindea un spațiu mai îngust, subordonând planurile ritmului general al compoziției. Pictura și sculptura medievală tratau și ele spațiul dintr-o perspectivă total nerealistă; și aceasta pentru că artiștii vremii, lucrând la un relief sau la o pictură care trebuiau să fie văzute din toate unghiurile, din toate colțurile catedralei, la fel de precis, operau o permanentă modificare a unghiurilor de perspectivă în funcție de această cerință. S-ar spune că, paradoxal, din dorința de a crea iluzia realului, ei realizau o operă întemeiată pe o convenție nereală. Era ca și cum s-ar aplica pe un plan un glob terestru tăiat de-a lungul unui meridian și aplatizat; continentele și oceanele devin greu de recunoscut.

Arta medievală târzie folosește o proiecție verticală, dând impresia că registrul superior e văzut, de jos în sus, iar cel inferior de sus în jos. În această tehnică a

125 Vezi Max Beckmann, *Briefe im Krieg*, Berlin, 1916.

modificării spațiului, în deformarea emotivă a figurilor și a proporțiilor, trebuie căutată sursa artei lui Beckmann din această perioadă. Încă din 1917, din *Autoportretul cu eșarfă roșie*, de pildă, angularitățile obrazului și ale mâinilor prevestesc caracterul spasmodic al picturilor de mai târziu, integrând sugestiile perspectivei gotice. Scenele citadine amintesc fie de picturile lui Rousseau, cu acel irepetabil sentiment al singurătății, fie de tablourile lui Munch, cu străzile care se năpustesc, într-o perspectivă stranie, asupra privitorului; pe caldarâm se mișcă siluete singurate, atmosfera prevestește cataclismul. Proiecția verticală, deformările proporțiilor, compoziția construită în jurul unui punct central (aș spune < «scandată» asemenea unui vers puternic ritmat), toate gândite astfel încât să se realizeze o perspectivă multiplă, aptă să ofere privitorului, indiferent de unghiul din care ar privi tabloul, iluzia realității, comunică sentimentul de neliniște ce guvernează, în general, operele lui Beckmann din această perioadă. Fie că e vorba de unele lucrări cu caracter epic, precum *Cristos și femeia păcătoasă*, fie că sunt înfățișate simboluri foarte condensate ale unor relații sociale sălbatice, ca în *Noaptea* sau *Visul*, coșmaruri cutremurătoare, lucrările acestei vremi sunt dominate de o viziune dureroasă, învântejire spasmodică de volume și de forme; Beckmann nu încearcă o estetizare a urâtului, dimpotrivă, urâtul își păstrează intactă funcția lui psihologică de a crea spaimă și durere.

Nu trebuie să se creadă că ritmul compozițional, atât de sever gândit de Beckmann, ar conduce la un echilibru desăvârșit al arhitecturii picturale; artistul (spre deosebire de goticul fraților van Eyck, de exemplu, în care perspectiva se întemeia pe un sistem de perechi de linii convergente) alternează impulsuri de putere inegală, sugerând, astfel, dezechilibrul și – în consecință – cea suferință de neîndurat a contemporanilor săi. Sadismul și foamea, deznădejdea și brutalitatea sunt prezentate cu un sentiment apăsător, cea morbiditate la care se refereau adesea pictorii de la *Neue Sachlichkeit*, participare intens

subiectivă a curentului ce exalta programatic «obiectivitatea-la evenimentele unei epoci chinuite. Contrastul între prezumtiva obiectivitate a artistului și subiectivismul real al operei se dezvăluie în autoportretele pictate în jurul anilor 1919 – 1923, exprimând disperarea și durerea. Sau în ciclul de litografii intitulat *Iadul*, inspirat din viața citadină a anilor de după război, simboluri ale unei umanități cutremurate de spaime. «Pagina de titlu» a unui alt ciclu, *Noaptea orașului*, e simptomatică pentru viziunea artistului: într-o încăpere oarecare, un individ mascat lovește mortal pe un altul, în timp ce, la fereastră, se zărește un cap cu gura larg deschisă ca în *Țipătul* lui Munch.

Pictura lui Beckmann se întemeiază pe armonii cromatice fierbinți, ceea ce accentuează senzația de straniu, aproape de nenatural. Aranjamentul caleidoscopic e înlocuit cu o compoziție rigidă, menită să sugereze izolarea personajelor, fiecare trăindu-și propriul coșmar. El ritmează spațiul, introducând volume rotunde (cilindri, conuri drepte sau oblice) și poliedrice

(trunchiuri de prismă, piramide). Dar împrumuturile cubiste se opresc aici. Toate aceste corpuri geometrice devin trupuri de oameni. Figuri grotești, cu priviri de gheață, un univers fantomatic, populat de indivizi cu înfățișare macabră, desprinși – desigur – din lumea invalizilor din spitalele de război. Bandaje însângerate, cârje, copii cu orbitele goale cântând cu un zâmbet înspăimântător la un violoncel fără strune, cântăreți la flașnetă, soldați medievali cu picioarele retezate, fete cu figuri de o seriozitate dureroasă, cu mâinile dezarticulate ca ale unei păpuși stricate. Un fel de patomimă macabră. O viziune apropiată de aceea a suprarealismului, bazată pe folosirea simbolică a patru elemente primordiale: copilul lipsit de copilărie, schilodul, cerșetorul și criminalul. Aceasta este pictura lui Beckmann din anii imediat următori războiului.

Perioada de oarecare liniște e brutal întreruptă de venirea la putere a hitlerismului. Urmărit de cămășile

brune, Beckmann emigrează, în cele din urmă în Olanda, ducând cu sine primele variante și numeroasele schițe ale unei compoziții căreia avea să-i consacre o bună parte a activității lui. Lucrarea, gândită pentru o decorare murală, se numea *Plecarea* și se întemeia pe un contrast puternic; ea explica, de fapt, motivele despărțirii artistului de patria sa. Panourile laterale simbolizau cruzimea torturilor naziste, nebunia «unui veac care și-a ieșit din rosturile lui»: uniforme, toboșari, stâlpi de supliciu, «teroare și mizerie ale celui de-al III-lea Reich». În centru, o scenă proiectată pe orizontul vast, de un albastru intens! Un rege, înfășurat, demn, în hlamidă, se îmbarcă pe o corabie, îndepărtându-se de țărnul durerii. Împreună cu el, o femeie și un copil, simbol al viitorului.

În acești ani de restriște, precum și în timpul războiului, Beckmann nu va părăsi temele care privesc comportarea individului în lume, relațiile dintre femei și bărbați, interpretate în sensul cel mai violent psihanalitic. În pictura lui, însă, femeia și bărbatul deși legați brutal unul de altul, păstrează intactă o frântură de frumusețe, de încredere, de reciprocitate a idealurilor: ea poartă o mască reprezentându-l pe el, el o mască a ei, simbol a identificării patetice.

Subiectele de interes civic, adunările conspirative împotriva ocupanților naziști, bucuria înfrângerii fascismului, speranța într-un viitor ai dreptății umane, vor reveni adesea în pictura lui Beckmann, îmbrăcând întotdeauna forme simbolice, tratate cu energie. Artistul a reacționat violent împotriva iraționalismului; asemenea celor mai mulți expresioniști (nume pe care, probabil, pictorul nu l-ar fi acceptat), el a căutat, dincolo de aparențele externe, adevărul interior al unor fenomene cu intensă semnificație politică. Beckmann a fost, fără îndoială, unul dintre cei mai pătimiși martori ai unei epoci de durere și de teroare căreia el, împreună cu alți intelectuali ai vremii, i-a descoperit înțelesul anti-umanist, primejdia pe care ea o reprezenta pentru destinul omenirii.

Doi artiști militanți: George Grosz...

Dacă Beckmann reprezintă, temperamental, tipul de artist independent, pus în condițiile atât de tragice ale ofensivei naziste, Otto Dix și George Grosz sunt conștiințe artistice angajate; la toți trei, problemele estetice ale generației mai vechi s-au convertit, fatal, în probleme de atitudine politică. Grosz, de pildă, va disprețui tot ceea ce nu servea direct lupta: «Artele și artiștii – spunea el în tinerețe, în anii mișcărilor revoluționare ale proletariatului berlinez – nu valorează cât un os ori cât un singur fir de păr al unui muncitor care luptă pentru pâinea sa»¹²⁶.

George Grosz și-a petrecut copilăria într-un cartier muncitoresc din Berlin; apoi, mama lui, rămasă văduvă, a preluat administrația unui club al ofițerilor de husari, în Pomerania. Încă de foarte tânăr, deci, el va cunoaște cei doi poli ai societății germane antebelice: muncitorii împovărați de griji și domnii cu gulere înalte și cu monoclu. Lucrările sale vor cuprinde în egală măsură aceste două lumi, față de care Grosz va adopta o atitudine lipsită de orice echivoc. Un artist care admiră sau urăște cu patimă, care respinge indiferența estetizantă.

Studiind la Dresda, în vremea în care activitatea *Punții* domina viața artistică a orașului, el nu va fi impresionat de fel de estetica lui Kirchner și a prietenilor săi. Se va îndrepta cu precădere spre arta lui Goya, a lui Daumier și a lui Toulouse-Lautrec; consemna direct impresiile furnizate de lumea periferiei, a cârciumilor ieftine și a cafenelei, ele însele bogate în sugestii simbolice. «Viața era atât de tristă, încât mă dispensa de efortul de a o sublinia în simboluri; ea era, de fapt, un simbol de o tristețe covârșitoare» **h** întâlnirea cu Parisul nu pare să-l fi lăsat atât de indiferent pe cât a încercat el s-o afirme¹²⁷¹²⁸. Cine compară o lucrare din 1916 cum este *Mansarda*, care vădește influența lui Feininger (**cu toate că** atmosfera de mizerie și promiscuitate nu are nimic comun

126 Cf. Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, 1968, p. 120.

127 George Grosz, *A Little Yes and a Big No*, New York, 1946, p. 39.

128 *Idem*. p. 48.

cu limpezimea picturii artistului american, de la care și-a însușit doar sugestiile compoziționale), cu o altă dată doar cu doi ani mai târziu, *Germania, o poveste de iarnă* (sarcasmul lui Heine e preluat semnificativ aici), își dă seama cât de completă era transformarea viziunii lui Grosz, cât de adâncă integrarea unor semnificații politice.

Falsul patriotism, ororile războiului, moartea și silnicia, corupția, viața îmbogățiților, existența mizeră a invalizilor și orfanilor, orgoliul și lașitatea unor ofițeri sunt subiectele preferate din anii în care, demobilizat, Grosz va cunoaște aspectele cele m-au dureroase ale realității germane. Pentru o bucată de vreme, va fi atras de activitatea grupului dadaist de la Belin care proclamase lupta împotriva războiului, a șovinismului, a filistinismului burghez. Ideile politice și, într-o măsură, estetice ale dadaismului vor înrâuri atunci opera lui Grosz; artistul va recunoaște corespondența aceasta de idei, omagiindu-și prietenii într-un celebru *Desen dadaist*¹²⁹. E o anume neglijență aparentă a liniei, menită să tălmăcească sentimentul că lumea s-a prăbușit din nou în haos, dimpreună cu idealurile ei morale, o presimțire a dezintegrării valorilor străvechi, care poate fi cu ușurință deslușită în lucrările acestei perioade. Dar, așa cum s-a observat¹³⁰, în opera lui Grosz pătrund și unele inflexiuni ale tehnicii futuriste; violența mișcării, străzile care, în scenele citadine, sfârtecă aproape exploziv compoziția se revendică, fără îndoială, din pictura futurismului italian, însă izvorul spre care el se va îndrepta consecvent va fi tot arta medievală. «Astăzi, când investigarea adevărului lăuntric preocupă din nou sufletul omenesc, ne simțim mai apropiați spiritual de pictorii evului mediu decât de academistii care au trăit în vremea bunicilor noștri. Un desen al lui Pisanello sau al lui Grünewald, nu mai e doar o schiță... el e un organism spiritual» 1.

Poate că la niciun alt artist al vremii termenul *faună* nu este folosit cu mai multă îndreptățire decât la Grosz.

129 Vezi A. H. Barr, Jr. *Fantastic Art. Dada, Surrealism*, New York, 1936, p. 381.

130 Myers, *op. cit.*, p. 234.

Desenele lui sunt populate de adevărate personaje de fabulă, indivizi bestiali și proști, al căror unic ideal e îndeostularea pântecului. Ei nu mai poartă măști, ca la Ensor sau Nolde, răutatea face parte din însăși structura lor, împrejurările prin care au trecut i-au modelat astfel. Carnavalurile lui Ensor capătă un înțeles și mai grav; *Germania, o poveste de iarnă*, de pildă, deși nu pornește de la simpla consemnare a faptelor, ci se întemeiază pe o frenetică succesiune de simboluri, nu folosește *transfigurarea* personajelor, ci le surprinde în atitudini naturale, ele sunt îndeajuns de hâde pentru a mai fi nevoie ca măștile să le accentueze trăsăturile firești. E aici, într-adevăr, «povestea unei ierni», a iernii de foamete din 1917. Compoziția radiară pornește din centrul imaginii, unde un burghez rotofei își consumă cu delicii îmbelșugata masă zilnică. În jur, o viziune panoramică a Germaniei în acel ultim an al războiului; în prim plan, un preot care poartă pe sutană o decorație militară, un ofițer arogant și un foarte grav personaj (probabil un profesor) ce duce într-o mână o marionetă, în cealaltă o carte, alegorie a respectabilității burgheze, întreaga compoziție mișună de siluete umane, într-o mișcare neconținută, simbolizând decadența religiei, a moralei, a culturii. O goană paroxistică, în care soldații se amestecă cu domnii îmbrăcați în frac, prostituatele aleargă prin cimitire, iar deasupra tuturor se arată un ceas cu minutarele rupte, simbol al timpului disprețuit de oamenii înfățișați aici. Imaginea aceasta a orașului răvășit, a dezintegrării valorilor tradiționale aparține, indiferent de influențele stilistice, psihologiei expresioniste.

Cu un an mai târziu, profeția lui Grosz se împlinea în întregime. Haosul social pusese stăpânire pe Germania înfrântă, presiunea cercurilor de extremă dreaptă, a căror armă obișnuită era asasinatul politic, ducea țara spre prăpastie. Grosz a surprins drama acestei perioade, forțele sociale care se înfruntau sunt privite de el în perspectiva rolului deținut de ele în acest proces complex. Umanitatea nu se mai prezintă ca o entitate, ea se împarte categoric,

în desenele lui Grosz, în exploatați și exploatatari. Colaborează la numeroase publicații democratice, se declară partizan al mișcării «Spartacus» 1. Întemeiază o revistă, *Falimentul*, a cărei apariție va fi întreruptă după cel de-al treilea număr, poliția intervenind și confiscând întregul tiraj al acestei «foi primejdioase».

De acum înainte, Grosz se va afla în permanent conflict cu autoritățile statului burghez. Va fi acuzat de trădare, de insultă la adresa mareșalului Hindenburg, «de ofensă a sentimentului moral al poporului german»¹³¹¹³². Lucrările sale sunt confiscate și distruse, graficianul va primi scrisori de amenințare din partea organizațiilor naziste.

Stilul desenelor sale se modifică substanțial, dinamismul liniei din lucrările realizate în timpul războiului, se transformă (sub influența *Noii obiectivități*) într-un contur rece, apt să comunice mai direct sentimentul de amărăciune și de deznădejde. Desenele din ciclul intitulat *Tragédie Humaine* înfățișează un burghez mulțumit de sine, devenind câteodată agresiv, ca în *Gardistul alb* purtând semnul zvasticii pe uniformă, ținând în mână o sabie din care picură sângele. Atitudinea consecvent anti-fascistă a lui Grosz demonstrează cât de relativă e denumirea de Nouă «obiectivitate» a curentului căruia i-a aparținut artistul și de la care a desprins numai sensul major al reflectării directe a evenimentelor sociale și politice contemporane, dar nu și pe acela al unei eventuale detașări.

În 1933, Grosz va emigra în America, unde va continua să publice documente ale terorii național-socialiste, mărturii ale mizeriei materiale și morale în care trăia poporul țării sale. Dar culoarea nu mai comunică la fel de convingător ca desenul de odinioară crezul artistic al lui Grosz; pictura lui e stridentă, arhitectura compozițională însăși e surprinzător de stângace. În anii celui de-al doilea război mondial, conștiința acestui artist,

131 Vezi Marcel Ray, *George Grosz*, Paris, 1927, p. 33.

132 Cf. Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln, 1964, p. 114.

răscolită din nou de tragedia umanității, va da la iveală picturi de un profund pesimism, mărturisind participarea lui Grosz la cumplita încercare prin care treceau semenii săi. Sensul militant al artei sale a fost înțeles și de intelectualii progresiști din România anilor aceleora: revistele democratice vor publica adesea reproduceri după desenele lui Grosz, artistul căruia, în 1936, de pildă «Cuvântul liber» îi închina un număr omagial.

George Grosz este, fără îndoială, una din figurile cele mai proeminente ale artei militante din acest secol. Prin el expresionismul a dobândit o valoare civică și umanistă dintre cele mai semnificative.

...și Otto Dix

Celălalt reprezentant de seamă al direcției «veriste» din sânul «Noii obiectivități» a fost Otto Dix. Ca și Grosz, el venea dintr-un mediu muncitoresc, ca și el descoperise în ororile războiului o realitate ale cărei implicații vor modela arta sa într-un sens profund protestatar, în care luciditatea și patima se vor contopi într-o expresie stilistică foarte personală. Evoluția lui Dix nu a fost nici ea lipsită de experiențe diferite: pornind de la impresionism, el se va întâlni cu decorativismul abstract al lui Hodler pentru ca, după o perioadă în care va culiva cubismul, să regăsească, asemenea multor artiști ce nu se împăcau cu sloganurile revanșarde ale burgheziei germane, o modalitate de exprimare a nemulțumirii și a descurajării sale, în pictura dadaistă.

Prin 1920, însă, spiritul negativist al lui Dix (poate că, totuși, cuvântul «nihilism», folosit uneori, e prea violent în cazul de față) va fi canalizat spre o direcție mai aptă să integreze într-o viziune artistică ideile sale sociale formulate fără echivoc: verismul. E drept că încă din 1912, într-un celebru *Autoportret cu garoafă*, se prefigurează tehnica veristă. E un anume aer de sfârșit de ev mediu în felul în care e așezat personajul tabloului, cu privirile întoarse într-o parte, în precizia meticuloasă a liniei, în spațiul lipsit de aer. De abia, însă, după război, Dix se va îndrepta spre verism, în înțelesul pe care l-a câștigat, cu

timpul, numele acestui curent: expresie «a deziluziei și a
desperării ce izvorăsc din analiza problemelor sociale ale
vremii» 1. Dublul portret care-i înfățișează pe *Părinții
artistului* evocă încă tehnica artei germane din secolul al
XVI-lea; dar linia precis incizată nu implică sarcasmul, ca
în atâtea desene ale lui Grosz. Figurile bătrânilor, brăzdate
de riduri adânci, mâinile noduroase, așezate, ostenite, pe
genunchi, comunică un sentiment de compasiune.
Personajele nu sunt nici înfrumusețate, mai ales femeia are
trăsături mai degrabă urâte; dar bătrânețea nu e privită,
precum la expresioniștii generației mai vârstnice, ca un
semn al prăbușirii umane, al începutului morții. Părinții lui
Dix au o resemnare bună și înțeleaptă, străină de crisparea
expresionistă.

Simpatia față de muncitori va fi una din trăsăturile
caracteristice ale artei lui Dix. În 1921, în același an, în
care pictase portretul părinților săi, el va realiza un tablou,
intitulat *Muncitorul*, cu o vădită intenție simbolică. Un om
cu trăsături obișnuite, îmbrăcat în haine de duminică, stă
în fața clădirii unei fabrici cu ziduri reci, venind parcă
dintr-o pictură de spaime a lui Chirico. Sub ochelari se
deslușesc privirile îngrozite ale acestui martor care asistă
la moartea unei lumi; imaginea nu poate fi, în niciun caz,
integrată în estetica «Noii obiectivități»; îi lipsește acea
consemnare indiferentă a faptelor pe care o reclamă
estetica mișcării, cinismul față de stările sufletești extreme
ale personajelor. Ceea ce îl apropie, însă, chiar și aci, pe
Dix de «Noua obiectivitate» este valoarea pe care o acordă
faptului cotidian, «tăieturii din gazetă».

În anii următori, arta lui Dix câștigă accente violent
critice, așezându-se sub semnul aceleiași atitudini sociale
ca și creația lui Grosz. O societate aflată în plină
degringoladă îi oferea subiecte de un intens tragism; o
lume în care idealurile morale se pierduseră îi provoca
artistului o reacție vehementă. Celebrul *Codoș* din 1922
este, de fapt, un studiu al brutalității și al deprimării,
semne ale unor vremuri de restriște morală. Reluând o
temă frecventă la Toulouse-Lautrec, Dix va înfățișa o

privește dureroasă a mizeriei umane în *Salonul*; dar figurilor din tabloul lui Dix le lipsește grația inconștientă din picturile celui care, cu trei decenii mai înainte, în *Salonul din Rue des Moulins*, revelase mișcătoarea umanitate a acestor ființe nefericite. Pictorul german consideră prostituata ca pe un personaj caracteristic al unei lumi decăzute, hâde și dezgustătoare; de aceea, imaginile sale vor cuprinde un sentiment polemic, de revoltă împotriva structurii sociale care îngăduie asemenea fenomene. Polemica e la fel de evidentă într-o litografie colorată intitulată *Madama*, în care trivialitatea e dată cu brutalitate în vileag, Dix depărtându-se, astfel, definitiv de viziunea lui Lautrec. Poate că numai contrastul dintre vulgaritatea temei și strălucirea coloristică îl mai leagă, într-un fel, de maestrul francez. Dar Dix realiza șocul emotiv, pornind de la un procedeu tradițional, gotic în care tehnica în ulei și cea în tempera sunt astfel combinate încât să se atingă claritatea formei și a culorii, imaginea devenind, în acest fel perfect lizibilă. Deasupra unui grund preparat cu cretă și cu tempera, tonurile sunt așternute în straturi subțiri de culori de ulei; un strat final de tempera ajută la sugerarea tridimensionalității.

Grafica lui Dix se bazează tot pe procedeele tradiționale ale goticului internațional. O caligrafie precisă a liniei dă acea senzație a materialității propriie unui Altdorfer. În 1924, el va realiza ciclul de cincizeci de gravuri intitulat *Războiul* în care urmărea să consemneze aspecte ale unor împrejurări dramatice, despuiate de orice falsă podoabă. El reconstitua, în felul acesta, momente ale unei catastrofe care constituise tema unor romane scrise în spiritul esteticii «Noii obiectivități» de Ludwig Renn sau de Erich Maria Remarque. Ceea ce-i interesa pe acești artiști era faptul nud, el însuși îndeajuns de tragic pentru a mai îngădui adaosuri ale fanteziei. E firesc să-ți vină în minte *Dezastrele războiului*, vestitul ciclu al lui Goya, mai cu seamă că Dix va folosi uneori tehnica acvatintei, atât de specifică marelui spaniol; dar artistul secolului al XX-lea se va îndrepta mai ales spre Grünewald, aspirând să

comunica groaza, ca și înaintașul său, prin intermediul unor expresii exasperate, al unor linii incizate fin. Soldați agonizând în tranșee, convoaie militare târându-se penibil prin noroaie, săli întunecate de lazaret, chipuri stoarse de vlagă ca în *Pe frontul de Vest nimic nou* al lui Remarque... Din aceeași realitate a războiului (care, la Dix, nu înseamnă numai încheștarea de pe front, ci și întreaga atmosferă socială generată de ea), s-a inspirat și tabloul de mari proporții, intitulat tot *Războiul*, mărturie a nenorocirii din care s-au revărsat spaima, moartea, sângele, durerea, notate cu mare atenție a detaliului.

Urmările războiului îi vor atrage și lui luarea-aminte; invalizi și orfani cerșind pe străzi, în mijlocul indiferenței îndestulaților burghezi; cimitire care acoperă, lugubru, întregul orizont; mahalale sordide cu oameni zdrențăroși.

Arta sa se va îndrepta tot mai decis spre îmbrățișarea unor teme sociale prevenind asupra pericolului național-socialist. În 1933, când Hitler va deveni cancelar al Reichului, artistului i se va retrage calitatea de membru al Academiei de artă din Berlin, în 1934, i se va interzice să expună, iar în 1939 va fi arestat, sub învinuirea de a fi participat la un atentat împotriva lui Hitler. În 1945, cu câteva săptămâni înaintea sfârșitului războiului, Dix va fi încorporat cu forța în trupele auxiliare (avea 54 de ani). După puțin timp, cădea prizonier și era internat într-un lagăr francez¹³³.

După eliberare, va părăsi verismul de odinioară, cu linia sa necruțătoare, cu adresa socială limpede. Anii lungi de nenorociri vor avea un neașteptat efect asupra sa: Dix va aborda un expresionism de factură mistică, în care simbolismul vag va lua locul prezentării faptelor exacte, cu valoare socială precisă. Noua sa manieră încheia, astfel, surprinzător, una dintre carierele artistice cele mai elocvente pentru resursele critice care se aflau în expresionismul din anii primului război mondial și ai perioadei imediat următoare, ani de violente ciocniri politice, ani de deznădejde și de groază în fața primejdiei

fasciste.

Fideli idealului «obiectivității»?

«Monumentaliștii» sunt, dintre toți artiștii «Noii obiectivități» cei mai apropiați de idealul «detașării» profesat de ideologii mișcării. O asemenea constatare nu îndreptățește, însă, concluzia ca pictorii grupați sub acest nume ar rămâne indiferenți la evenimentele mediului înconjurător; dar spiritul incisiv al «veriștilor» s-a transformat, de data aceasta, într-un comentariu melancolic al tragediilor lumii. Influența unor artiști italieni care vor constitui, peste scurt timp, mișcarea futuristă, și a *Călărețului albastru* va fi evidentă în proiecția acestei lumi statice, imobile la modul clasicist.

Una dintre figurile cele mai reprezentative ale grupului este Georg Schrimpf, artist autodidact, care - în pofida unei existențe agitate ce îl va conduce până în mijlocul cercurilor anarhiste - a rămas «să privească realitatea ca și cum s-ar uita pe fereastră la o lume magică» \ Desena și picta în ceasurile de răgaz pe care i le lăsa munca lui de chelner, de butar, de fochist; o călătorie în Italia îi revelase arta lui Michelangelo și a lui Rafael cărora le va rămâne credincios câtăva vreme. Dar, în anii războiului, ritmurile nudurilor din prima perioadă a creației lui, se vor transforma într-o înscriere mai energică a volumelor, delimitate ferm, într-o viziune înrâurită de concepția «Noii obiectivități» despre tridimensionalitate. *Autoportretul* pictat în 1918, precum și portretul soției sale sau al criticului Oskar Maria Graf, din același an, reprezintă o stranie combinație a unor contururi trasate cu fermitate și a unei perspective adânci pe care proiectarea acestor figuri cu ochi imenși, ciudați, realizează un efect de o apăsătoare melancolie.

Monumentalismul imaginii provine, fără îndoială, din sugestiile sculpturii renașcentiste italiene; dar fundalul cu clădiri înalte, uneori clătinate, parcă, de un vânt devastator, e de influență expresionistă. Compoziția lui Schrimpi se întemeiază pe așezarea în prim plan a unui personaj, întregul spațiu fiind apoi organizat în funcție de

prezența acestei figuri centrale; desenul linear, culoarea rece și clară aparțin tezelor estetice ale «Noii obiectivități». Dar relațiile dintre om și natură, înfățișate cu un sentiment elegiac, așa cum sunt înțelese de artist, îl îndepărtează hotărât de aceste teze. Schrimpf va aborda adesea o pictură în care formele sunt generalizate (în sensul picturii Renașterii florentine), culorile așternute într-o construcție simplă. Ceea ce o face mai degrabă realistă decât naturalistă, monumentală și simbolică mai curând decât fotografică.

Dar arta lui Schrimpf nu cuprinde acel sentiment al deznădejdiei, prezent în pictura expresionistă, și se încadrează

— Astfel - în curentul «Noii obiectivități», ca una dintre cele mai exacte ilustrări a principiilor artistice ale vremii.

Temperamental, Alexander Kanoldt era diferit de Schrimpf. Fără îndoială, legătura sa cu Noua Asociație a Artiștilor din München, (al cărei secretar a fost o vreme) și cu pictura acesteia care prevestea arta expresionistă a avut un rol important în conturarea personalității lui Kanoldt. Însă, deopotrivă cu influența grupării müncheneze (căreia el i-a rămas credincios, chiar și după divizarea ei, când s-a declarat potrivnic direcției imprimare de Kandinsky), în arta lui s-au regăsit sugestiile post-impresionismului (prin 1907, picta în manieră pontilistă). Curând, Kanoldt va părăsi portretistica, îndreptându-se spre peisaj; orașe și priveliști de natură vor fi interpretate într-o viziune cezannescă, cu perspectivă simultană. Peisajele sale, geometric construite, respiră o atmosferă dezolantă, de singurătate și de pustiu; imaginile sunt cu atât mai deprimante cu cât contururile sunt arse de o lumină clară necruțătoare. Spațiul pare încrămenit, nu apare niciun semn al vieții, o liniște definitivă se așază între privitor și priveliștea care, astfel, devine - parcă - intangibilă.

Imaginile meridionale ale lui Kanoldt, singurate și apăsătoare, au contribuit, fără îndoială, la afirmarea școlii

valori plastici din Italia în ale cărei legături cu arta germană, el a fost unul dintre pionieri **h**

Relațiile lui Oskar Schlemmer cu «Noua obiectivitate» și, în general, cu expresionismul sunt greu de precizat. Evoiund de la post-impresionism spre fauvism și, apoi spre cubism, el va atinge, uneori, zonele expresionismului spre care îl vor purta preocupările lui de reprezentare a «omului în spațiu». Simplificările operate de el vor demonstra apropierea de sculptura greacă arhaică, tot astfel cum unii expresioniști se întemeiaseră pe stilizările artei etrusce. O artă de factură poetică, a cărei trăsătură dominantă rămâne tratarea semnificațiilor generale umane, simbolice, ale existenței.

Cele mai importante opere ale lui Schlemmer au fost picturile murale; dictatorii artei naziste au dat ordin ca lucrările să fie înlăturate, astfel încât istoria artei e lipsită astăzi de elementele necesare reconstituirii creației acestui pictor.

Tablourile de șevalet ne înfățișează un temperament neliniștit a cărui viziune e înrudită cu aceea a suprarealiștilor. Siluete umane reduse la simboluri hieratice, descrise într-o linie cursivă și pură (un critic a numit-o «hieroglică» ¹ pentru tendința de a cuprinde, într-o formă foarte precis desenată, un sens exact delimitat), stranii personaje îmbrăcate în alb, comunică un sentiment de singurătate al acestor ființe care se mișcă cu un calm maiestuos. Liniștea aparentă a acestor imagini e tulburată de senzația ciudată a unui ritual sepulcral pe care o dă spațiul imobil și rece.

Schlemmer se apropie și de constructivism prin stilizările care amintesc rigiditatea desenului tehnic. Schițele de decor pentru *Baletul triadic* al lui Hindemith (preocuparea pentru scenografie e frecventă la mulți pictori ai vremii¹³⁴¹³⁵) demonstrează această relație dintre

134 Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, Munchen, 1952.

135 Deși, în 1925, Schlemmer credea că poate descoperi în arta spectacolului premisele unei apropieri de abstracționism (care-l preocupa în vremea aceea). Dar, de fapt, « creațiile abstracte » la care se referă el, sînt

viziunea lui Schlemmer și cea a constructivismului. Dar atmosfera onirică, fantomatică, cu bizare accente grotești, apropiere această viziune de coșmar de expresionism, deși implicațiile de ordin social nu sunt prezente în opera acestui artist care, prigonit de naziști, va sfârși în mizerie.

Nazismul declară război expresionismului

Ascensiunea fascismului curma brutal evoluția unei mișcări artistice complexe, ale cărei direcții erau unite prin conștiința comună a tragediei umane, prin disprețul față de vulgaritatea, platitudinea și duritatea societății burgheze. Polemică anti-naționalistă și anti-impresionistă, expresionismul se va afirma, mai târziu, ca o atitudine de compasiune față de umanitatea chinuită și îndurerată. Artă a nervilor vibrând, a frisoanelor răscolitoare, expresionismul înfățișase drama omenirii asupra căreia plana pericolul, Apocalipsul războiului și al hitlerismului.

Expresionismul a fost ținta atacurilor dezlănțuite ale național-socialiștilor. «Cea dintâi formă de artă care, din Evul Mediu încoace, a pornit de la resursele tradiției artei germane», cum o numea Waldemar George *1*, a fost declarată proscrisă în numele «purității rasei germane». Aceasta pentru că artiștii expresioniști contraziceau convenționalul optimism oficial al nazismului («romantismul de oțel» cum îl numise Göring); creația folclorică, germană sau extra-europeană, aceea a marilor artiști ai Renașterii sau ai epocii moderne adăugaseră noi modalități de exprimare a unor tragedii sociale care nu-i lăsau indiferenți pe artiști.

Tablourile expresioniștilor sunt confiscate din muzee, aruncate sau arse pe rug. Pictorii sunt excluși din viața artistică, asociațiile lor dizolvate, sălile de expoziție sigilate. Nolde și Schmidt-Rottluff nu mai au dreptul, în virtutea unei legi fasciste, să mai lucreze. Așa-zisul *Malverbot* le interzicea, sub amenințarea întemnițării, nu

actorii-marionete menționați adesea și în textele teoretice și în caietele de regie ale expresionistului: «Tendința de a dezlega omul din cătușele iui și de a-i împinge libertatea de mișcare deasupra naturalului a îngăduit să se pună în locul organismului uman silueta artificială: automatul și marioneta». (în Odette Aslan, *op. cit.* p. 567).

numai să-și exercite meseria în public, dar chiar «să picteze între cei patru pereți ai casei lor»¹³⁶. Toți ceilalți expresioniști, aproape fără excepție, primesc un *Ausstellungsverbot*: interdicția de a expune. În 1937, la Casa Artei Germane din München, naziștii organizează o expoziție a așa-zisei «Arte degenerată». Tot ceea ce contravenea idealului «omului superior», așa cum îl înfățișa pictura fascistă, cu mușchi puternici, cu privire albastră, rece și amenințătoare, era considerat «anti-german», «degenerat». În expoziție fuseseră adunate, alături de capodopere confiscate din muzee sau din colecțiile particulare ale celor urmăriți și arestați de hitleriști, lucrări lipsite de valoare, ale unor epigoni ai lui Heckei sau Kirchner. Premiul de onoare e decernat, în derâdere, lui Kokoschka¹³⁷. Cu un an mai târziu, guvernul Reichului vinde în Elveția tablouri ale lui Braque, Picasso, Rouault, Vlaminck, declarate, de asemenea, exemple de «artă degenerată», pe care «muzeele statului național-socialist se rușinează să le adăpostească».

Campanii ale presei naziste se declanșează împotriva expresioniștilor. Dix e arestat; alți artiști iau drumul exilului. Arhitecții Gropius și Mies Van der Rohe, care întemeiaseră o nouă concepție a spațiului urban, pleacă în Statele Unite, ca și Grosz sau Thomas Mann. Beckmann găsește un adăpost vremelnice în Olanda. Klee se întoarce în Elveția. Umiliți și hăituiți, Christian Rohifs (pe atunci în vârstă de aproape 90 de ani) și Barlach mor în mizerie. Artiștii germani pier într-o luptă al cărei țel e salvagardarea valorilor spirituale ale umanității. Zweig își pune capăt zilelor, în exilul lui din America Latină, Max Ernst e arestat de poliția regimului de la Vichy. Refugiat la Florența, Rudolf Levy, care fusese unul dintre cei mai înzestrați elevi ai lui Matisse, e ridicat în cursul unei razii și i se pierde urma. Otto Freundlich, fost discipol al *Călărețului albastru*, e deportat în lagăr. Criticul Karl Einstein, al cărui

136 Bernard S. Myers, «Postwar Art in Germany», *College Art Journal*, X, Spring, 1951, p. 252.

137 Vezi Waldemar George, *op. cit.*, p. 12.

nume se afla pe lista neagră a SS-ului, refugiat în Guyana franceză (pământ al desperării, al bolilor celor mai înspăimântătoare), află că, în conformitate cu o clauză specială a armistițiului, guvernul Pétain îl va preda ocupanților; își taie vinele și se aruncă într-un râu. Soarta lui Herwarth Walden, entuziastul susținător al începuturilor expresioniste, a rămas înconjurată de mister; din 1933, după instaurarea fascismului, nu s-a mai aflat nimic despre el¹³⁸.

După război, mișcarea expresionistă germană nu a mai avut destulă forță pentru a regăsi premisele creației atât de viguroase de odinioară. Cu excepția lui Nolde (mort în 1956) reprezentanții cei mai de seamă ai expresionismului au evoluat spre fauvism sau spre un neoromantism de factură mistică: Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Hofer, Dix...

Dar consecvența unor artiști care au rămas în emigrație (Kirchner în Elveția, Kandinsky în Franța, Beckmann în Statele Unite, Kokoschka în Anglia și, apoi, în Elveția), precum și prestigiul pe care-l dobândise această mișcare persecutată de fasciști, au făcut ca, în momentul în care expresionismul german rămăsese o amintire a unei arte de protest, de revoltă, de dezvăluire frenetică a permanentului fond uman, ideile sale să rodească (e drept, adesea modificate) în alte țări.

Procesul e, bine înțeles, mai complex, pentru că estetica expresionistă se difuzase, cu câteva decenii mai înainte prin creația unor mari personalități, în afara granițelor Germaniei. Întâlnirea între tradiția veche a expresionismului și cea mai recentă, al cărei prestigiu fusese sporit de atitudinea anti-fascistă a expresioniștilor, va configura o artă cu trăsături foarte caracteristice, al cărei contur va diferi de la țară la țară, de la artist la artist.

EXPRESIONISMUL ÎN LUME

În Austria

E greu să se vorbească despre un expresionism

138 Helmut Lehmann-Haupt, *Art Under a Dictatorship*, New York, 1954., p 20 — 65 passim.

specific austriac. Legăturile culturale cu Germania, facilitate - firește

— De comunitatea lingvistică, au creat punți largi între expresiile artistice ale celor două țări, punți pe care au circulat lesne ideile și influențele, creând adesea modalități foarte asemănătoare de creație. Dar atmosfera intelectuală a Vienei antebelice (a cărei veselie suna fals în anii aceia în care de pretutindeni, din toate colțurile imperiului austro-ungar, ajungeau în orașul valsului ecouri amenințătoare: naționalitățile oprite, italienii, cehii, bosniacii, românii din Transilvania, își cereau tot mai hotărât drepturile) prezenta unele particularități ce vor deosebi arta Austriei de aceea a Germaniei.

O birocrație prăfuită, o aristocrație demodată și conservatoare, o armată arogantă, un catolicism încă foarte puternic, făceau de nerespirat aerul Austriei. E Austria *Coloniei penitenciare* și a *Procesului* lui Kafka. O intelectualitate profund dezamăgită afirmă, în mișcarea europeană de idei, o năzuință patetică de a înfăptui unele schimburi fundamentale în structura împietrită a societății austriece. Austria lui Gustav Mahler și a lui Arnold Schönberg, a lui Freud și a lui Hugo von Hoffmannsthal, a lui Robert Musil și a lui Rilke, reclama sfărâmarea «mitului Austriei habsburgice», a imperiului care

— Cum s-a spus - «ocolea reticent, cu aparentă nepăsare, adevărul și realitățile» L

O lume prăfuită al cărei stăpân e funcționarul, corect, dar fără imaginație, speriat de cuvântul «revoluție», a pricinuit¹³⁹

revolta generației expresioniste; ea a atacat «acea *belle époque* viene Ză, care părea că dă naștere unui nou Biedermeier de sfârșit de veac, care culminează în superficialitatea esteticdecorativă a operetelor lui Strauss, Lehár și Kalman» 1. Unii expresioniști austrieci, precum fostul ofițer de dragoni Alfred Kubin (care le vorbea soldaților săi despre Bosch, Goya, Ensor), vor trece granița

139 Dieter Schlesak, prefață la antologia de *Proză austriacă modernă*, E.P.L., 1968, p. VI.

și se vor ralia unor grupări germane. Alții, însă, vor rămâne departe de orice manifestare colectivă, cultivând expresionismul ca pe o modalitate de a-și releva propriul univers sufletesc. Oskar Kokoschka a fost unul dintre aceștia.

Provenea, în linie paternă, dintr-o familie cehă; tatăl său îi va cultiva dragostea pentru valorile spirituale ale poporului său, citindu-i (cum își va aduce aminte artistul) opera umaniștilor din veacul al XVII-lea, și îndeosebi, a lui Comenius. Alteori, seara, în familia Kokoschka, erau citite dramele lui Schiller care exprimau mai deplin idealul de libertate al scriitorului german. Dar Oskar va descoperi adesea în arta epocilor mai vechi, nebănuite legături cu înțelegerea modernă. «Eram mișcat de expresioniștii secolului al XVIII-lea, de *Woyzeck* al lui Büchner, de *Penthesilea* lui Heinrich von Kleist, de piesele moraliste ale lui Ferdinand Raimund, de operele satirice ale lui Nestroy. Pentru a enumera experiențele literare ale unui om născut la sfârșitul secolului al XIX-lea, și încă născut în Austria, ar trebui reconstituită întreaga luptă morală și socială care tocmai se declanșase... Am fost înzestrat, fără știrea mea, cu o moștenire barocă. Ea se înfățișa ochilor mei uimiți de copil care cânta sub bolțile catedralelor austriece; acolo am văzut picturile murale ale lui Gran, ale lui Kremser-Schmidt și ale celui care reprezenta, în grupul lor, poziția extremistă: Maulbertsch. Mi-au plăcut în mod deosebit operele acestui artist: dispunerea super-cubistă a spațiului și a volumelor la Maulbertsch mă fascina. Emoțiile lui au trezit în mine premisele unei înțelegeri clare a problemelor picturii. Am luat, mai întâi, cunoștință de cvasi-urâtenia realității comparate cu culoarea magică a iluziei, născută în imaginația dezlănțuită a maestrului; îndată după aceea, m-am dat seama de nesupunerea acestui artist al barocului austriac față de convențiile armoniei stabilite de clasicii italieni.¹⁴⁰

Aceasta m-a câștigat cu totul. Destinul meu a fost să împărtășesc lipsa lor de atractivitate față de contemporanii

mei care nicăieri în Europa, nu voiau să audă vorbindu-se despre *viziune* în artă» 1.

O confesiune care conține două semne ale unei atitudini estetice foarte precis conturate: respingerea hotărâtă a «convențiilor armoniei stabilite de clasicii italieni» (ceea ce echivalează, cum observă Herbert Read, cu afirmarea «transcendentalismului expresiei gotice,»¹⁴¹, și accentul pe care-l capătă *viziunea* artistică. Încă de la începuturile ei, opera lui atât de bogată care cuprinde piese de teatru, picturi, afișe, ilustrații de carte, sculpturi, panouri decorative, se întemeiază pe aceste principii. În portretele pictate în anii 1908 - 1914, precum și în peisajul intitulat *Dent du Midi*, dincolo de unele inflexiuni *fauviste*, Kokoschka își prevestește evoluția expresionistă. Unele portrete, de pildă *Frau Hirsch*, cu tonurile sale de un delicat lirism, cu formele alungite și cu caligrafia contururilor, îl amintesc pe Picasso din perioada albastră, în altele e reconstituit panteismul romantic al lui Caspar David Friedrich și al lui Turner. Dar peste toate plutește o neliniște, prevestirea unei catastrofe inevitabile, a *Furtunii*, cum își intitulează el un tablou din 1914. Două personaje sunt purtate de valuri pe o mare fără sfârșit; femeia se sprijină de umărul bărbatului, în vreme ce el privește neputincios peste prăpastia de ape. Fantasticul și realul se întrepătrund (cele două personaje sunt artistul însuși și iubita lui), suferința pictorului capătă dimensiuni cosmice și întretaie, în acel an de început al războiului, traiectoria suferinței întregii umanități.

Războiul îl obseda ca «o aberație a istoriei și a omului». Încă din tinerețe, Kokoschka îl asimilase cu cele mai bestiale manifestări ale instinctului josnic. Dramele sale (care, pentru brutalitatea tratării problemei relației dintre sexe, îi atrăseseră atacurile presei vieneze) ascundeau, sub simbolurile psihotice, acest dispreț, agresiv față de tot ceea ce e subuman în condiția umană. Războiul îl revoltase într-o asemenea măsură, încât va trece printr-o lungă criză de mizantropie; după ce va fi

eliberat din prizonierat (fusesse și grav rănit la cap) se va retrage în Alpii elvețieni și va refuza orice prezență umană în preajmă. Până și modelul îl va înlocui cu o păpușă mare, confecționată după indicațiile lui foarte exacte. Criza sufletească a durat mult; ea fusesse, de altfel, pregătită de o îndelungată evoluție spirituală.

Încă de prin 1911, arta lui anunța o viziune extatică, o hipersensibilitate aproape bolnăvicioasă. Mai apoi, o dragoste pătimasă pentru Alma Mahler, femeie de o mare frumusețe și inteligență, îl îndepărtase de efectele neobișnuite, de vulturile desenelor de odinioară, de acea sfâșietoare atmosferă ce voia să sugereze nefericirea universală, îndreptându-l spre o expresie afectivă, mai puțin intravertită. Regimul cromatic câștigase și el o anume strălucire, clarobscurul conferind picturii mai multă adâncime.

Modelele sale deveneau oamenii, cei de care se ținuse «până atunci departe» și pe care, acum, «îi cunoștea atât de bine», încât îl tulburau «mai mult decât coșmarurile» de odinioară¹.

După aceea, formele vor deveni din nou agitate, răsucindu-se, asemenea unor plante arse, într-un spațiu fără dimensiuni. Picturile vor avea ceva din intensitatea barocului, din dematerializarea personajelor din El Greco. «Pictate într-o singură tonalitate, dar bogat modulată, construite spre contraste puternice de alb-negru, într-o neliniște dramatică... aceste opere pot fi declarate culmi ale artei moderne»¹⁴².

În 1918, aflat la Dresda, își va declara simpatia față de revoluția socialistă germană, desenând proiecte de afiș, redactând manifeste în care visa la vremurile când «militarii nu vor mai trece prin fața galeriei de pictură de la Zwinger, ci se vor retrage pe câmpurile de exerciții dinafara orașului»¹⁴³. Dar apelurile lui vor păstra un ton prea vag și general umanist, fără să demonstreze o înțelegere a problemelor practice, ceea ce îi va atrage o

142 Cf. Edith Hoffmann, *op. cit.*, p. 143.

143 În Eric Protter, *op. cit.*, p. 214.

ripostă vehementă a mult mai lucidului Grosz.

Kokoschka va prelua din tehnica expresionistă mai ales tratamentul formei; rareori (așa cum se întâmplă în picturile realizate în timpul șederii la Dresda, unde guvernul saxon, instaurat după înfrângerea Hohenzollernilor, îl numise profesor al vechii Academii din oraș) culoarea va mărturisi și ea familiarizarea cu estetica acestui curent, în cazul de față cu pictura violentelor contraste ale lui Nolde. Mai târziu, între 1924 și 1931, o călătorie prin țările Europei, prin Africa de Nord și prin Orientul Apropiat îl va apropia de o realitate pe care o respinsese până atunci: natura. Sunt desigur, reminiscențe ale impresionismului și ale lui Cézanne, ale seninelor peisaje pictate cândva de Caspar David Friedrich și ale neliniștitelor priveliști incendiare ale lui Van Gogh; dar înscrierea în spațiu, exaltarea emoției mistuitoare a omului așezat în natură sunt de obârșie expresionistă. Lyonul industrial, portul fabulos al Marsiliei, acoperișurile plate ale Ierusalimului sunt, în pictura lui Kokoschka, mai curând reprezentări ale atitudinii artistului față de aceste priveliști concrete, decât peisaje în înțelesul clasic al cuvântului. Pictorul compune imaginea, așezând contururile citadine la o distanță la care ele apar ca niște embleme, așa cum făceau și pictorii barocului. Intimismul impresionist e înlocuit cu o construcție dinamică, arhitecturată de obicei pe diagonală, tăind astfel tabloul cu o linie plină de forță. Valéry vorbea despre «sufletul dansului»; s-ar putea spune că Oskar Kokoschka restituie sufletul Pragăi, al Salzburgului, al Veneției, al Amsterdamului, al Parisului, al Toledoului... Un suflet halucinant și măreț.

Puterile elementare ale naturii, aerul și apa, pictura și vegetația domină tiranic întreaga compoziție, sunt spații misterioase pe care artistul nici nu încearcă să le cunoască. Portretele au și ele o privire stranie, înscriu o prezență maladivă, oamenii închid și ei o taină pe care pictorul nu vrea s-o delsușească.

În 1933, când Hitler a venit la putere în Germania,

Kokoschka a plecat în Cehoslovacia, țara străbunilor lui. O expoziție cuprinzătoare, organizată la Praga, mai târziu, în ajunul ocupației de către naziști, e un emoționant omagiu adus acestui pictor pe care hitleriștii îl proclamaseră «șef al artei degenerată». Gonit din nou de invazia fascistă, Kokoschka emigrează la Londra; de data aceasta, războiul avea pentru el un sens precis. Cel care, cu douăzeci și cinci de ani în urmă, în timpul primului război declarase că «omenirea nu are dreptul la alt destin», va realiza acum un ciclu de satire anti-naziste, adevărate pamflete, compuse cu un sentiment nobil de ură împotriva asasinilor Europei. Era împlinirea firească a înțelegerii rosturilor active ale artistului; încă din anii războiului civil spaniol, în vremea în care Picasso scotea acel strigăt de durere și de revoltă care e *Guernica*, Oskar Kokoschka desenase afișe chemând omenirea civilizată în ajutorul copiilor basci, sau înfățișând-o pe la Pasionaria. El se declara astfel, fără echivoc de partea forțelor antifasciste.

În 1945, când tranșeele nu fuseseră încă astupate și încă sfârtecau pământurile atâtor țări, Kokoschka va picta un afiș intitulat *Crăciun 1945*, al cărui subtitlu era «în memoria copiilor Europei care sunt în primejdie să moară de frig și de foame în zilele acestui crăciun». De la lucrările lui Käthe Kollwitz de după primul război, arta afișului nu se afirmase cu atâta vigoare emoțională. «Experiența – va scrie Kokoschka în 1952 – este aceea care ne face, din membrii unei turme, oameni cu adevărat. Cu atât mai goală este existența estetului închis în propriul turn de fildeș. Existența acestuia este inutilă și antisocială ca și cum s-ar petrece într-un adăpost blindat ori subpământean. Nu putem uita, la urma urmelor, că lumea nu există doar pentru un om și nu se mișcă doar pentru noi»¹⁴⁴.

Nu lipsită de ezitări, evoluția lui Kokoschka e semnificativă pentru a demonstra forța cu care vastele confruntări sociale au acționat asupra uneia dintre cele mai coplesitoare personalități artistice ale acestui veac.

144 Cf. Mario de Micheli, Op. cit., p. 123.

Cel care a aspirat să modeleze întreaga realitate, s-o transforme într-un mediu capabil să afirme cu fervoare gândurile și simțămintele pătimăse ale artistului, redescoperea în datele realului însăși justificarea existenței și a creației sale.

Anton Kolig

Ca și familia lui Kokoschka, Anton Kolig venea din ținuturile de nord-vest ale imperiului austriac, din Moravia. Elev al tradiționalei Academii vieneze de artă, Kolig și-a demonstrat de timpuriu preferința pentru pictura monumentală, pentru compoziția desfășurată în planuri largi. La început, artistul s-a aflat, inevitabil sub influența academismului profesat în școală. După călătoria întreprinsă, în 1912, în Franța, tânărul artist (avea atunci 26 de ani) e impresionat de pictura *fauvilor*, de îndrăzneată folosire a culorii. Asemenea multor expresioniști, el va trece prin experiența *fauvă* din care arta lui va ieși îmbogățită în ceea ce privește mijloacele cromatice, înscrierea arbitrară a culorii (fără vreo raportare directă la realitate), în construcția compozițională. Dar Kolig va evolua mai evident decât alții în direcția decorativismului pe care-o va sprijini și cu elemente baroce ale frescei secolelor XVII și XVIII. Idealul său va fi, ca și al tânărului Kokoschka, Maulbertsch, cu suprafețele lui ample, dispuse într-o geometrie lucidă, dar – în același timp – agitate de o nelămurită forță lăuntrică. Dintre toți expresioniștii austrieci (deși Kolig se află, indiscutabil, în zonele laterale ale curentului, asemenea monumentalistilor din «Noua obiectivitate»), el va rămâne cel mai statornic fidel acestui ideal de artă.

Pictura lui se va îndrepta, îndeosebi, spre subiectele simbolice, narrative, al căror personaj ei omul. Un om abstract, așezat într-o natură abstractă. Kolig a participat, după război, la decorarea sălii Festivalurilor de la Salzburg; mozaicurile și tapiseriile sale introduceau în spațiul arhitectural, rezolvări de un mare calm al suprafețelor, integrându-se în ideea generală a construcției și nu aplicându-i-se, ca un element străin. Caracteristice

pentru viziunea lui decorativă sunt, mai ales, schițele destinate cortinei. Într-una din ele, punctul de pornire al compoziției e limpede: grupurile de o mare simplitate maladivă ale lui Botticelli. Așezate într-un singur plan, personajele – înveșmântate în haine de un colorit transparent – alcătuiesc un coral liniștit, proiectat, însă, pe un peisaj frământat, pe un munte care țâșnește, întunecat, în pragul unui cer bătut, parcă, de furtună și pustiit de lumina soarelui. La picioarele grupului central, o făptură umană urcă din țărână, ținând în mână un craniu, simbol străvechi (atât de drag romanticilor) al morții și al întrebărilor neliniștite despre destinul omului.

În atitudinea tuturor personajelor se deslușește un fior extatic, natura însăși e cuprinsă de o emoție mistică a contopirii cu divinitatea. Expresionismul (în direcția lui monumetalistă și mistică) și amintirea barocului se întâlnesc aci într-o sinteză foarte caracteristică. Kolig, însă, nu a înclinat spre soluțiile «Noii obiectivități», viziunea lui monumentală e însuflețită de un febril subiectivism, evident în tratarea culorii, în agitația (nu întru totul decorativă) a liniei, menite să tălmăcească «o stare de spirit».

Egon Schiele

Expresionist mai mult prin temperament decât prin stil, elev al aceleiași Academii vieneze, Egon Schiele a fost considerat la un moment dat, «un copil minune», prima lui expoziție (organizată în 1910, când el avea 19 ani) fiind primită extrem de favorabil.

Dar formarea personalității sale s-a produs sub influența lui Gustav Klimt, al cărui elev a fost, și a *Jugendstilului*, reprezentat cu prestigiu de maestrul său. Formă a protestului împotriva urâteniei și vulgarității vieții citadine, *Jugendstilul* introducea valori decorative asemănătoare cu cele ale unor preraphaeliți englezi și ale artei lui Beardsley, reluând, astfel, sugestii ale Renașterii târzii și ale barocului. De aici, Schiele va înțelege rostul compozițional al liniei. Cariera lui, care se anunța foarte promițătoare a fost întreruptă de război; în 1918, când nu

împlinise încă 37 de ani, Schiele moare într-un spital, în timpul catastrofalei epidemii de gripă care a străbătut întreaga Europă.

Opera lui trădează insatisfacția pe care i-a produs-o destul de curând decorativismul *Jugendstilului*, într-o vreme în care, chiar și în atmosfera Vienei, a «orașului valsului», se simțea crisparea dinaintea războiului. Arta lui a năzuit să surprindă ceva din neliniștea epocii, din tensiunea care produsese o atât de semnificativă schimbare și în pictura lui Kokoschka, de pildă. Schiele nu a adoptat tehnica expresionismului deși curentul începuse să câștige aderenți și la Viena (cazul lui Richard Gerstl, mort și el de tânăr, este, printre altele, elocvent). Deformările liniei, stridențele cromatice îi sunt străine. El se apropie, însă, de *starea de spirit* expresionistă; e în atmosfera tăcută, încremenită, o amintire din pictura lui Hodler de care pe Schiele îl apropie simțul reprezentării lineare a detaliului fără, însă, a implica sensurile simbolice ale artistului elvețian.

Un peisaj, pictat cu puțin înaintea morții, înfățișează patru siluete de copaci, decupate pe un cer de amurg; asistăm, parcă, la o procesiune funebră, ritmul arborilor are o cadență gravă sub zarea care cade ca o lespede peste frunzele uscate, peste ramurile negre. Portretele sale exprimă acea *morbidezza* caracteristică unor expresioniști. O *femeie cu doi copii*, de exemplu, realizează o geometrie a tristeții, dispunerea în triunghi îndreptându-ne spre numeroasele *Pietà* din Renaștere. Femeia e înveșmântată în tonuri stinse de galben, un pled alb îi cade pe picioare, asemenea unui giulgiu. Copiii păstrează în ochii larg deschiși o durere uimită. Culoarea hainelor (costume populare din Carinthia, cu combinații strălucitoare de galben - verde - cărămiziu - albastru) pune un accent mai tonic în prezentarea acestor personaje peste care cade, însă, deopotrivă, tristețea. Femeia are o figură obosită, ochii mari și încercănați, arși de febre, obrazul e aproape la fel de cenușiu ca și părul cărunț. O ființă fără vârstă, privește resemnată pământul. Grupul se

proiectează pe un fond neutru, dar care are albastrul nemărginirii cerului.

Nu e o simplă coincidență că doi dintre cei mai reprezentativi expresioniști ai Austriei, coborau, direct sau prin părinți, din Cehia, din Praga războaielor husite, a legendelor întunecate cu Golemi și cu vrăjitori, din Praga lui Kisch și Kafka, a lui Werfel cu al său *Cer jefuit*, a lui Meyrink și Leppin \ în vesela Vienă, devenită brusc posomorâtă în anii războiului, sentimentele de dezolare ale străbunilor lui Kokoschka și ai lui Kolig au tășnit din nou la lumină, descoperind din nou în jur moartea și spaima pe care le știau din poveștile despre Praga străveche.

De aceea, expresionismul austriac (cel puțin în ipostaza în care îl reprezentau cele mai de seamă personalități ale curentului), înrudit și influențat, desigur, de estetica grupurilor din Dresda sau München, va regăsi de cele mai multe ori, în formele artistice ale Austriei, în granițele ei de atunci, elementele expresioniste, ale unei stări de spirit febrile și neliniștite. E arta unor mari obidiți, a unor intelectuali provenind adesea din mijlocul unor popoare oprite de imperiul Habsburgilor.¹⁴⁵

În țara lui Ensor, expresionismul s-a constituit relativ târziu, fără să coboare direct din viziunea pictorului măștilor. Cu toate acestea, tinerii pictori care – după cel dintâi război – au fundamentat estetica figurativului expresionist l-au proclamat pe Ensor «învățătorul» lor. Oricum, legăturile între cele două generații sunt complexe și îndeajuns de obscure. S-ar putea spune că ele țin mai mult de crearea unei atmosfere prielnice manifestării spiritului polemic, anti-impresionist și anti-naturalist.

Pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, în satul Laethem-Saint-Martin, în câmpiile din apropierea Gândului, se adunaseră mai mulți pictori, alcătuind o colonie artistică. Ei erau uniți printr-o admirație entuziastă față de valorile tradiției flamande a secolelor XV și XVI, redescoperind în arta lui Van Eyck și a lui Bruegel o simplitate gravă. Spre

¹⁴⁵ Vezi și Dieter Schlesak, *op. cit.*, pp. XVI – XVII.

aceste modele vechi se îndreptau pictorii de la Laethem, opunându-se obiectivității impresioniste; de aici va fi preluată ideea unui tablou comentat pe larg în vremea aceea, *Drumul Calvarului* al lui Albert Servaes. Stilizările ruгоase, aproape brutale, ale volumelor, culoarea așternută în suprafețe largi, în tonuri contrastante, sunt, de fapt, comentarii ale propriei stări afective a artistului și nu o relatare narativă a evenimentului. În 1901, a venit în sat un tânăr de 24 de ani, Gustave de Smet, fiu al unui pictor decorator din Gând. Peste câțiva ani, vor sosi alții de aceeași vârstă: Constant Permeke, Frits Van den Berghe... Odată cu instalarea lor în sat, vechea orientare a coloniei din Laethem-Saint-Martin s-a schimbat.

Tinerii pictori erau un adevărat ferment care a determinat transformări importante în gândirea estetică a artiștilor din acest Barbizon flamand. La început, ei nu vor fi atât de hotărâți anti-impresioniști ca acei care veniseră în sat înaintea lor. O vreme, viziunea lor va fi chiar opusă aceleia a lui Servaes, cel mai apropiat, pe atunci, de expresionism. Permeke și prietenii săi plecau de la luminism, varianta belgiană a impresionismului; deocamdată, însă, în colonia de la Laethem nu se constituise un stil artistic comun. E adevărat că expresia simbolică a «veteranilor» coloniei i-a impresionat adânc pe noii veniți. Dar nu într-o asemenea măsură încât să determine o transformare decisivă a principiilor tinerilor.

Istoricii de artă își pun, pe drept cuvânt, întrebarea dacă pictorii de la Laethem cunoșteau, pe atunci, pe de o parte - creația lui Ensor, pe de altă parte - manifestările artei franceze germane sau contemporane \ E foarte clar, totuși că, în schimbul atât de activ între Paris și Belgia, când, la Bruxelles, expoziții - cum au fost cele ale grupului XX sau ale Liberei Estetici - prezentau tablouri ale lui Gauguin, Lautrec, Van Gogh, sau ale Cercului Independenților unde expuneau Le Fauconnier, Robert Delaunay, François Léger, arta franceză modernă le era familiară. Mai dificil de precizat este în ce măsură *Puntea* de la Dresda, creat în 1905 (anul sosirii la Laethem, a lui

Permeke și a lui Van den Berghe), a putut înrâuri creația tinerilor flamanzi.

Ceea ce se cuvine, însă, subliniat este că acești tineri artiști au urmărit cu perseverență restaurarea tradiției culturale belgiene, apropiindu-se, în felul acesta, mai mult de Charles de Coster, autor al aceluși miraculos epos popular care e *Ulenspiegel*, și de *Verhaeren*, care – în 1907 – publicase ciclul de poeme *întreaga Flandră*, opere împlântate în tradiția și în contemporaneitatea flamandă, decât de Maeterlinck, stabilit la Paris încă din 1896. Mai presus de toate, pictorii din Laethem se îndreptau spre tipologia tablourilor lui Bruegel și Bosch, ale lui Teniers și Brouwer și, în unele cazuri, spre xilografiile populare, cu stilizările lor naive, sau spre sculptura în lemn a bisericilor de țară.

Permeke vorbește aceeași limbă aspră pe care o vorbeau și îndepărtații săi înaintași, Brouwer și Teniers. Oamenii săi sunt masivi și tăcuți, făpturi ale pământului. Nu știu în ce măsură ei descind, cum s-a spus, din influența realismului lui Courbet (e drept, pictorul *înmormântării lui Ornans* a avut mulți discipoli în Belgia). Poate că structura însăși a formelor sale picturale e datornică sculpturii naive flamande. «Masivă și sumară, forma e modelată de o mână impetuoasă și brutală», s-a spus despre pictura lui Permeke¹⁴⁶. «Măștile sale obtuze și stupefiate nu exprimă nicio gândire», scria altcineva¹⁴⁷. Se omite tocmai scopul însuși al picturii sale: aceea de a reprezenta umanitatea în forța ei elementară, omul integrat, măreț, în natură, asemenea pietrei, copacului și pământului. Pictura lui Permeke nu e totemică, omul său e sculptural, așa cum bolovanii mari sunt sculptați de vânturi și ape.

Expresionismul belgian e întemeiat, de fapt, de Permeke. Rănit pe front, în primul război, el e evacuat și internat într-un spital englez, în comitatul Devon¹⁴⁸.

146 E. Langui, *Constant Permeke*, Anvers, 1947, p. 66

147 Waldemar George, *Op. cit.*, p. 29.

148 William Gaunt, *Modern Art*, Londra, 1964, p. 136. ³ Mario de Micheli, *Op. cit.*,

Flandra, aspră și tăcută, cotropită atunci de armata kaizerului, îi răsare, tristă, în amintire. Atunci, într-un sat englez se vor crea premisele unui curent cu un caracter atât de profund național. După război, întors în țară, printre țărani robuști și gravi, Permeke se va întâlni din nou cu de Smet și Van den Berghe repatriați și ei din Olanda, unde se refugiaseră în timpul războiului. Acolo descoperiseră, de fapt, expresionismul german; mulți refugiați duceau cu ei tablouri și reproduceri pe care tinerii flamanzi le cercetaseră cu emoție pentru că, de fapt, exprimau o viziune foarte apropiată de aceea a lor, dar într-o formulare mult mai precisă.

Această perioadă postbelică este aceea a afirmării expresionismului flamand. Coloniștilor de odinioară de la Laethem li se alăturaseră alți artiști ai aceleiași generații. Jean Brusselmans construia adevărate imagini cosmogonice, Edgard Tytgat ilustra, candid, visele unui vizionar, Frans Masereel, acest «Grosz al Belgiei», polemiza direct cu un regim hidos. Arta expresioniștilor belgieni era creată în numele protestului contra filistinismului, a industrializării dezumanizate, a tot ceea ce se declara împotriva naturii și a legilor ei.

De aici și înfățișarea ostentativ masivă a țăranilor lui Permeke, a târgoveților ce se dedau unor îndeletniciri patriarhale. E un «sentiment sanguin al existenței»² care-i însuflețește pe acești eroi ai unui adevărat epos al Flandrei. Oamenii aceștia nu caută obârșiile cosmice ale existenței lor, precum personajele lui Nolde. În paleta aparent monocromă (în realitate de o mare violență a ritmurilor de negru și brun în care răsare câte o pată luminoasă de galben sau roșu) se conturează, monumentale, niște siluete tăcute și energice. Permeke nu a dizolvat forma sub imperiul spontaneității lirice; el a construit-o îndelung, cu răbdare, a integrat-o într-o construcție geometrică, de inspirație cubistă. Unghiul, linia tăioasă dau întregii arhitecturi o puternică monumentalitate.

Familiile de țărani stau nemișcate, legate pentru vecie de destinul pământului. Logodnicii, perechile de îndrăgostiți, au și ei o gravitate întrucâtva tristă. Dar prezența lor e masivă, telurică, așa cum era a țăranilor din *Pământul* lui Zola, din tablourile lui Millet. Figurile și spațiul care le nimbează se contopesc într-o imagine unică, plină de vitalitate și, în același timp, întrucâtva apăsătoare.

Deși trecerea prin expresionism a lui Frits Van den Berghe a fost scurtă (prin 1927, se va desprinde de mișcarea la constituirea căreia contribuise esențial), el s-a apropiat cel mai hotărât de viziunea lui Permeke. Cubismul nu-i va folosi decât la circumscrierea unor construcții ale formei, la ritmarea volumelor; el nu va fi implicat în estetica sa picturală. Van den Berghe va pleca de la stampele populare, de la modificările perspectivei care se produc acolo. Naivitatea e, bineînțeles, simulată; pictorul scandează registrele cromatice, simplifică fizionomiile, pentru a realiza atmosfera sufocantă specifică trăirilor expresioniste.

Van den Berghe nu este numai un artist pe care-l emoționează spectacolul lumii: el e un moralist și tablourile sale sunt astfel concepute încât să releve ideea pe care pictorul o are despre oameni și despre comportarea lor. Vrând, de pildă, să expună ceea ce e revoltător în contrastul dintre sărăcie și abundență, el înfățișează – ca într-o parabolă – un personaj famelic, care trece, îmbrăcat în zdrențe, desculț, prin fața unei case cu ferestre luminate, unde o femeie planturoasă alăptează un porc. Formele sale, masive, înscrise într-o formă geometrică strictă, sunt învăluite într-un colorit întrucâtva auster. «Lumina tablourilor lui e desprinsă dintr-un vis, dintr-un coșmar, mai curând decât din lumea exterioară, iar contrastul dintre clar și obscur e puternic acuzat».*

Intensitatea dramatică a lui Permeke, halucinația lui Ensor nu pot fi, totuși, regăsite decât rareori în opera sa. Dar ceea ce ar părea, la prima vedere, bonomie, e – în realitate – sarcasm; un zâmbet crispat, de analist care disecă fără veselie înfățișările vieții. Într-un tablou din

stă perioadă. *Duminică*, în dominante reci de verde și violet, e reconstituită atmosfera unei zile de sărbătoare, copleșită de un imens plictis. Pe malul apei, trei călugări pe fața cărora se deslușește, pe rând, suficiența, invidia acră și curiozitatea săracă cu duhul, ocupă centrul imaginii. În planul al doilea, siluetele unor burghezi, obezi și plini de sine. Doar barcagiul din colțul de jos al tabloului, cu față osoasă, privește încruntat și lucid. Departe, în fundal, un crâmpei de peisaj bucolic, cu pomi înfloriți și vaci păscând liniștite, constituie, împreună cu portretul barcagiului – în acest aer încremenit – singurele elemente care mărturisesc existența vieții.

Van den Berghe avea să evolueze spre suprarealism, spre imaginile kafkiene, neliniștitoare, ale metamorfozei și ale poliformismului. Flori veninoase, insecte ciudate, larve și păianjeni se amestecă într-un haos deprimant din care nu se știe dacă se va naște vreodată omul. Dar și atunci, în formele aberante, în crisparea inumană a personajelor sale, (ca în *Genealogia* din 1929), vor mai răsună amintirile, evident mult modificate, ale expresionismului de odinioară.

Gustave de Sinet nu a avut simțul măreției agreste care poate fi semnalat în toate picturile lui Permeke. Însă lucrările lui sunt adevărate *Georgice*, poeme ale câmpurilor întinse, ale vieții rustice dramatice și candidă în același timp. Sunt consemnate momente diferite ale ciclului permanent al anotimpurilor, așa cum este înregistrat în existența țăranului. Peisajele și scenele de gen sunt înscrise în stilul imaginilor folclorice. Portretele au o anume căldură, care iradiază dincolo de linia abruptă a stilizărilor. Dar deasupra tuturor planează o tristețe melancolică, oamenii sunt izolați, între ei se așterne o tăcere, tăcerea spațiului gol, sau – în peisajele citadine – a zidurilor care-i înconjoară, implacabile și reci. Oamenii săi nu știu să zâmbească. Strânși în jurul câte unei mese de cafea ei joacă cărți, împlinind parcă, un ritual al

plictisului. Siluetele sunt construite cu o anume monumentalitate (separarea zonelor de lumină și de umbră e de factură cubistă), dar le lipsește acea largă mișcare interioară, mistuitoare, a personajelor lui Nolde sau Pechstein. Refugiat, în 1914, în Olanda, el se va repatria târziu în 1922; dar, în tot acest răstimp, va expune la Bruxelles și va participa direct la viața artistică a țării sale. Tinerețea sa nu e marcată de apartenența hotărâtă la vreun curent artistic; abia după întoarcerea în Belgia, Gustave de Smet va adera la expresionism. Imaginile sale se vor întemeia pe simplificări ale formei și ale culorii; stilizări geometrice, dominante roșcate și feroase, compoziții dezarticulate «se conjugă pentru a da impresia, de altminteri nu lipsită de farmec, a unui decor infantil».

Jean Brusselmans ocupă, în peisajul artei expresioniste flamande, un loc aparte pe care i-l conferă independența față de influența lui Ensor, a lui Permeke sau a picturii germane. Contactul lui cu expresionismul e tangent, tot așa cum a fost și cu *fauvismul*, cu constructivismul sau cu arta abstractă. Și aceasta nu dintr-o lipsă de consecvență ci, pentru că, în evoluția lui permanentă, lineară, a întretăiat teritoriile unor mișcări la care n-a aderat niciodată ci, fără să le împărtășească explicit principiile, și-a urmat mai departe drumul. Pornind întotdeauna de la lumea exterioară pe care o evocă consecvent, el interpretează peisajul, personajul uman ca pe o compoziție de forme a cărei rigoare aparține mai curând geometriei decât universului obiectelor. E o operă ordonată sever, în care și accentele rafinate de gri și izbucnirile strălucitoare de verde își au locul lor bine determinat în arhitectura tabloului.

În unele imagini simbolice, dedicate elementelor naturii, *Aerul*, *Focul*, *Pământul*, a juxta pus imagini figurale și semne criptografice care indică, în unele mitologii sau religii esoterice, aceleași noțiuni. Căutând «ritmurile universale», Brusselmans le descoperă câteodată în priveliștile înconjurătoare, precum în peisajele flamande pe care le tratează într-o factură bruegeliană. Tragicele

pustietăți ale câmpurilor se compun, însă, în arhitecturi geometrice; o geometrie neliniștită în care volumele se întrepătrund, se atrag și se resping sub întinderea neclintită și indiferentă a cerului.

Frans Masereel este, din punctul de vedere al structurii lăuntrice, foarte deosebit de ceilalți expresioniști belgieni. Inspirația din realitățile țării sale nu a rodit, în creația lui decât opere răzlețe și nu întotdeauna reprezentative; de altminteri, el¹⁵⁰

trăiește, de aproape o jumătate de secol, într-un exil îndelung cu rare întoarceri în țara natală. El a urmărit destinul umanității confruntate cu o întreagă alcătuire socială specifică nu numai Belgiei. Pe de altă parte, epica sa se întemeiază pe exaltarea *eroului* și nu pe a simbolurilor umane, confundându-se cu natura, un erou etern și puternic precum natura. Masereel e autor al unor «romane în imagini» al căror personaj central (de obicei, purtător al multor detalii autobiografice idealizate) luptă cu natura, dar și cu orașul «tentacular» (semănând, astfel, cu eroul liric al lui Verhaeren). Masereel și-a definit în felul acesta perioada de început a creației: «Până la război m-am complăcut într-un realism grosolan, autentic flamand: kermese, baluri publice, prostituate și marinari. Toate acestea erau sălbatice și copleșite de tristețe. În esență, eram întotdeauna trist, în ciuda faptului că pot să fiu foarte vesel. Am teancuri de schițe făcute direct, după viața reală, pe stradă, în porturi, în cârciumi. Am lucrat tot timpul foarte mult, pentru propria-mi plăcere, dar sensul profund al celor zugrăvite îmi scăpa. Astăzi văd limpede că războiul m-a ajutat mult să pătrund sensul lucrurilor» x.

Un caz, deci, obișnuit în această «generație pierdută» ale cărei idealuri au fost tragic zdrobite de războiul din 1914 - 18 și care a reacționat, apoi, pătimas, descoperind întreaga vrăjmășie a societății contemporane. Din acest punct de vedere, Masereel nu e o excepție. El s-a apropiat de verismul «Noii obiectivități», nu numai prin destinul asemănător, într-o măsură (în timpul războiului, el

150 Frank Elgar, *Dictionnaire de la peinture moderne*, p. 346.

a trăit totuși, în exil, în Elveția neutră), cu cel al lui Dix și Grosz, ci și prin concepția despre semnificația faptului divers, despre tragismul pe care-l închide fiecare împrejurare într-o epocă de cumplită încheștare. Pentru el, războiul însemna, prin definiție, o barbarie, o nedreptate pe care umanitatea n-o merită¹⁵¹. Artistul va interpreta aceste evenimente prin prisma filosofiei pesimiste schopenhauriene; dar le opunea principiul necesității acțiunii umane.

Unele suite de gravuri (el le numea «romane») ale sale sunt, dacă le reducem la simplul interes narativ, convenționale. *Calvarul unui om*, de pildă, este, doar, consemnarea unor momente dintr-o biografie care se încheie tragic. Dar, dincolo de anecdotică întrucâtva naivă se încheagă un sens simbolic, singurul, poate, de acest fel, în întregul expresionism belgian.

Masereel e un lucid, și în același timp, un sensibil. Sensibilitatea lui înseamnă participare la destinul omenirii, înseamnă capacitatea de a împărtăși durerea universală, de a se confunda, astfel cu întreaga umanitate. E aici un anume ton whitmanian căruia, însă, îi lipsește adâncul optimist al *Firelor de iarbă*.

Mai generos decât veriștii germani, Masereel nu caută să surprindă numai urâtul existenței. Un fior romantic îi străbate opera, o anume aspirație spre lumină. Dar această aspirație nu se împlinește niciodată; împotriva ei, se năpustesc forțe mai puternice și o curmă. Orașul este, ca și la Beckmann, un loc al acestor tragice deziluzii. Cădoarea se pierde, viețile însele ale oamenilor se retează brutal. Eroul lui Masereel e un izolat; el trece prin viață singuratic, hăituit și, aproape întotdeauna, învins. Chiar și atunci când ilustrează robustul *Till Ulenspiegel*, graficianul creează o atmosferă mai potrivită, parcă, tragismului lui *Don Quijote*.

Gravura lui se sprijină pe un ritm pregnant al petelor de alb și negru care marchează precis spațiul; Masereel nu modelează volumele, ci le decupează tranșant.

Dimensiunile capătă, astfel, o anume monumentalitate, dar spațiul e aproape întotdeauna închis de o linie apăsată, sugerând astfel atmosfera sufocantă în care se mișcă eroul său.

Masereel a rămas întotdeauna un artist atent la mișcările sociale ale epocii, consemnându-le și comentându-le cu sentimentul umanității care suferă și nu încetează să spere. El completează, în felul acesta, un peisaj artistic național dintre cele mai specifice ale acestui secol: expresionismul belgian.

Plecând adesea de la vechile tradiții ale Renașterii flamande sau ale folclorului, expresionismul belgian va însemna o prezență imposibil de confundat, o artă nemetafizică (așa cum a numit-o Mario de Micheli*) ale cărui personaje în¹⁵²

ciocnirea cu elementele naturii își mențin o individualitate, o încăpățânată încredere în ele însele.

Este, poate cu excepția lui Masereel, una dintre direcțiile cele mai specific naționale ale expresionismului european. O artă telurică, gravă, ai cărei oameni înfruntă, tăcuți, vitregia destinului și își trag forța, asemenea copacilor cu scoarța aspră, din pământ.

Dar prezentarea expresionismului belgian n-ar fi completă, dacă alături de impetuoșitatea lui Permeke, de calmul ordinator al lui Gustave de Smet, de neliniștea patetică a lui Van den Berghe, de umanismul militant al lui Masereel, nu s-ar menționa și surâsul inteligent și malițios al lui Edgard Tytgat. Pictor prin excelență narativ, el nu va respinge anecdota, ci dimpotrivă, o va socoti un element esențial al picturii \ Formele sunt simplificate cu o rafinată naivitate, culoarea e decantată cu delicatețe; personajele lui Tytgat se mișcă într-o lume de poveste cu păpuși, dar nu ignoră nici tristețea nici dragostea. O lume a marionetelor, în care dramele sunt trăite cu candoare.

Luxemburghezul Joseph Kutter se apropie mai evident de ideologia expresionistă. Nu vom regăsi, desigur, în pictura lui crisparea pictorilor germani, exasperarea și

tragismul lor; dar în sonoritatea coloritului său, în compoziția solidă, se deslușește o tristețe gravă a existenței, exprimată prin mijlocirea portretelor de clowni, temă a suferinței ascunse sub masca grotescului, caracteristică expresionismului. Peisajele lui au și ele un sunet aspru, dezolant, neliniștitor. Tonurile fierbinți care se desprind, fremătând, din fundalurile sumbre, au intensitatea durerii însăși, a durerii unui suflet sensibil, care asistă la destinul tragic al lumii.

ÎN FRANȚA

Expresionismul nu s-a constituit niciodată într-o școală, nu a existat un manifest teoretic al unei mișcări care să se intituleze astfel. Simptomatic e faptul că Apollinaire îl cita¹⁵³

pe Rouault, artistul care avea să fie socotit cel mai autentic reprezentant al expresionismului francez, printre pictorii cubiști. Direcția stilistică a fost stabilită ulterior de istoricii de artă, mai ales, printr-o comparație retrospectivă cu exemplul, dovedit clasic, al expresionismului german, curent, fundamentat teoretic, manifestându-se prin intermediul unor grupări clar constituite.

E adevărat că unii pictori ai școlii de la Paris au avut relații cu grupul de la Dresda; Kees Van Dongen (care, la începutul secolului, nu era artistul monden, autor al unor portrete de celebrități ale lumii filmului) expunea, în 1908, cu pictorii de la *Puntea*. El i-a revelat lui Kirchner tragismul cuprins în scenele de *café chantant*, sensurile pe care le poate căpăta un spectacol de teatru, în care oamenii își schimbă personalitatea. Dar nu trebuie să se uite că, pe vremea aceea, tânărul olandez nu era încă o personalitate a picturii pariziene. Și, de altminteri, asemenea legături cu pictura expresionistă germană rămân, totuși, excepții. Expresionismul francez e creația unor izolați, a unor personalități care au ajuns, pe căi proprii, la mijloacele de exprimare ale unei stări de spirit apăsătoare, specifice perioadei din preajma războiului. S-

153 E.L.T. Mesens, *Peintures belges contemporains*, Bruxelles, 1947, p. 36.

ar spune, deci, că în Franța, acest curent e mai curând o creație a istoricilor de artă care, urmărind tezele teoretice ale curentului, expresia stilistică, le regăseau întrupate în opere de pictură și de sculptură. Procedul nu e lipsit de riscuri, lucru dovedit de tendința unor comentatori de a include între granițele curentului opere atât de diferite de semnificațiile fundamentale ale expresionismului, cum ar fi poezia suprarealistă a lui Chagall, violența metalică a *fauvismului* lui Vlaminck sau pictura (de altminteri, greu de cuprins într-o formulă unică) a lui Picasso.

E drept că tematica «perioadei albastre», cu scene de circ, cu bătrâni care-și așteaptă, resemnați, sfârșitul, tehnica însăși a sublinierii neliniștite a conturilor alungite, îl apropie pe Picasso de Heckel sau Pechstein. Dar sentimentul dureros al inutilității, tensiunea interioară sunt înlocuite aici cu o compasiune lirică, vecină doar într-o măsură cu expresionismul. Maurice de Vlaminck, acest descendent al unei familii flamande, depășește, e adevărat, decorativismul *fauv*. La el, asociațiile coloristice tălmăcesc o tensiune plină de vitalitate. Francastel îi va reproșa, însă, că «pentru el culoarea așa cum iese din tub, e un dat» \ Cu alte cuvinte, în arhitecturile lui, puternic articulate, cu sclipiri vitroase, el nu a creat un sistem de echivalențe (ceea ce realizau expresioniștii, făcând din culoare o punte de legătură între realitatea exterioară și cea lăuntrică), ci căutând o identitate între culoarea chimică pe care o avea pe paletă și «culoarea - lumină» din lumea înconjurătoare. Reproșul lui Francastel ne atrage, de fapt, atenția că Vlaminck ilustra, astfel, una din tezele fundamentale ale *fauvismului*. Numai temperamentul său debordant, pasiunea cu care modela universul creat pe suprafața pictată l-a apropiat de expresionism; dar Vlaminck nu a fost niciodată integrat esteticii acestui curent.

Cât despre Utrillo, al cărui nume se rostește uneori în acest context, e limpede că pictura lui, autobiografie tragică, nu atinge niciodată metafizica durere universală, el disociază emotivitatea de actul creator propriu-zis. Pentru el, actul creației artistice înseamnă «un exercițiu

natural și consolator, invocând puterea magnifică a individului care-și ordonează senzațiile și care se simte capabil, acționând, să depășească deșartele resentimente față de lume»¹⁵⁴¹⁵⁵.

Pictura franceză a atins zonele expresionismului, pornind, deci, ca și aceea flamandă, de la o realitate proprie. Artă medievală, investigată de Rouault sau de Bernard Buffet, se înfățișa cu o înțelegere deosebită a păcatului și a pedepsei, prezentă în statuarul de la Chartres. O întreagă tradiție a neliniștii metafizice a omului confundat cu universul și cu propria soartă străbătea arta franceză, pornind de la monumentele galice și de la capitellurile de la Saint-Benoît-sur-Loire, de la ritmurile sacadate ale sculpturii de Moissac și de la figurile cu contururi aspre ale lui Claus Sluter sau Ligier Richier, de la maestrul anonim al acelei deznădăjduite *Pietà* a școlii din Avignon, până la halucinantele viziuni ale lui Géricault, la agitația grandilocventă a lui Delacroix, la polemica socială a lui Daumier. De aici a pornit arta lui Rouault, fertilizată de atmosfera contemporană, încărcată de amenințarea războiului, atmosferă de criză morală și socială.

Din lecția măștrilor goticului german (de pildă, a lui Conrad Witz) care saturau tonurile, dând culorilor «o luxoasă autoritate» x, cum spunea Focillon, din nevoia lor pentru o intensitate expresivă, în care totul e puternic, concret, în care carnea e grea asemenea lemnului și pietrei, a deprins Rouault acea materialitate gravă care întrunește trăsături ale goticului de pe cele două maluri ale Rinului.

Georges Rouault - «conștiință morală clară ca diamantul»

Însingurarea lui Rouault nu înseamnă un *refuz* de a cerceta realitatea. Într-o carte de mărturisiri, artistul își îndemna confrăii: «Nu întoarce spatele timpului în care

154 Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, II, Bruxelles Paris, 1955, p. 173.

155 *Idem*, p. 179.

trăiești... nu căuta mereu să te aperi în polemici care sunt cu totul inutile dacă tu însuși nu te afli într-o constantă comuniune cu contemporanii tăi, chiar dacă ei nu te iau în seamă nici măcar ca pe o piatră din drum»¹⁵⁶¹⁵⁷.

Creația lui Rouault e, mai presus de toate, mărturia apartenenței la o epocă, «tocmai pentru că – observă Lionello Venturi – s-a declarat cu violență împotriva ei»¹⁵⁸. Această opoziție față de epocă și de valorile recunoscute de ea s-a declarat foarte devreme. Pictorul va respinge destul de curând academismul idealizat spre care îl împingea viziunea maestrului său, Gustave Moreau. (În atelierul lui Moreau, el fusese coleg cu alți artiști ce se vor răscula, nu peste mult timp, împotriva academismului, Matisse, Marquet și Pallady, printre ei). «Omul cel mărunț cu nasul rupt (Michelangelo) ne spune că orice artă este o devoțiune. Poussin (adesea socotit cam pompos de unii tineri din generația mea, foarte atașați impresionismului și care au profitat de câștigurile acestei școli într-o măsură mai mare decât cei care au inventat-o) nu vorbește oare despre arta nobilă și mută? Un anume parfum clasic emană din opera sa. Obişnuiam să merg și să-i văd tablourile în sălile aproape pustii ale Luvrului, prin 1895, în timpul plimbărilor noastre duminicale, împreună cu bunul nostru animator, Gustave Moreau» 1. Viziunea lui va fi atât de personală, încât îl va deruta nu numai pe Apollinaire; e adevărat că, în 1905, Rouault va expune împreună cu *fauvii*, dar tocmai prezența sa alături de acești colegi de generație va demonstra diferențele dintre ei. El nu recurgea, pentru a-și exprima revolta și mânia, la exaltarea culorii; ci dimpotrivă, la culorile feroase și nocturne, la negru chiar. Lionello Venturi, subtil biograf al pictorului, afirmă că nici expresionismul german, nici arta abstractă, nici suprarealismul nu l-au interesat de fel pe Rouault.

«Fără să-mi însușesc atitudinea personajelor pictate

156 Henri Focillon, *Le Moyen Âge gothique*, Paris, 1965, p. 347.

157 Georges Rouault, *Soliloques*, Neuchâtel, 1944, p. 89.

158 Lionello Venturi, *Georges Rouault*, Lausanne, 1959, p. 16.

de David în *Jurământul de la Jeu-de-Paume*, vreau să-mi rostesc pe scurt profesiunea de credință... Trebuie să spun, fără să insist prea mult, că am practicat această artă legendară cu mai mult sau mai puțin succes; am respectat o anume ordine interioară, niște legi care sper că sunt tradiționale. Indiferent la moda trecătoare și la părerile criticilor, artiștilor, negustorilor, cred că mi-am păstrat libertatea de a picta cum mă îndemna propriul suflet»¹⁵⁹¹⁶⁰.

Debutul său stă, însă, sub semnul unei atitudini care lega tradiția lui Daumier cu aceea a unor expresioniști din grupul de la Dresda, prevestind-o, într-un fel, și pe aceea a veriștilor. Picturile lui demonstrează preocuparea nu atât pentru destinul individului, cât pentru aspectele sociale ale existenței; justiția, prostituția, burghezia sunt atacate în imagini care nu ocolesc urâtul, ci îl subliniază prin deformări și prin încărcări violente ale pastei.

Este, în această îndelungă prelucrare a materiei, ceva din migăloasa răbdare a artizanului moștenită de la tatăl său, vernisor de pian la vestita fabrică «Pleyel». «Se începe prin a fi un artizan, devii artist numai dacă poți, spunea Rouault. Dar nu-i mai bine, oare, să fii un artizan bun decât un biet artist oarecare? Iată o fațetă a problemei moderne¹⁶¹». Climatul în care s-a născut artistul explică devoțiunea cu care picta; pictura e îndelung elaborată și pe Rouault îl irita un acord coloristic fals, tot așa cum îl supăra pe tatăl său sunetul unei uși care scârțâie. Dacă de-a lungul carierei, tehnica sa a evoluat de la puritatea liniei până la suprapunerile straturilor de culoare, atitudinea lui de meșteșugar meticulos, dragostea pentru meserie nu s-au schimbat niciodată.

Rouault a fost un credincios, un catolic supus dogmelor bisericii. A atacat adesea urâtul pentru că el contravenea «ideii divine» despre frumusețea omului, creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Desăvârșirea morală, frumusețea trupească erau pentru el

159 In Eric Protter, *op. cit.*, p. 187.

160 *ibid.*

161 Georges Rouault, *op. cit.*, p. 104.

semne ale puterii divine. Viciul și ipocrizia tulburau ordinea primordială a creațiunii și de aceea erau denunțate. Pentru Rouault, era mai important să descopere (ca și Ruskin, odinioară) urma divinității în lumea din jur, decât s-o preia din legenda biblică sau din textul hagiografic. Oamenii care cultivă viciul devin, astfel, personaje ale picturii sale. Cristos însuși e o victimă a violenței și a cruzimii. Religia sa cobora pe pământ unde era nemilos confruntată cu o realitate de loc transcendentă, apăsătoare și rea. De altminteri, artistul va alege, în pictură și în paginile de mărturie și de comentarii, un limbaj direct, natural, care e limbajul oamenilor obișnuți, al «omului de pe stradă».

El căuta astfel să descopere adevărurile în mediul înconjurător; și aici întâlnea o realitate dramatică, o răsturnare a tuturor valorilor; aş spune că drama se produce în sufletul său nu în clipa întoarcerii extatice spre Dumnezeu, ci în aceea a confruntării cu lumea reală.

Picturile sale, mai ales cele din perioada 1903 - 1918, dezvăluie această necesitate de a vorbi limpede, într-o limbă inteligibilă, despre relele acestei lumi, pe care Rouault nu le înregistrează ca pe un destin inexorabil al umanității, ca pe o consecință a păcatului ei original, ci ca pe elemente întrețesute într-o structură precis determinată în timp. Sunt înfățișările pe care viciul, păcatul le-au luat în acei ani agitați ai istoriei moderne. A descoperit această mizerie a existenței în mahalalele sordide ale Parisului, cu străzi înguste pe care trec oameni purtând poveri, copii prost îmbrăcați. Altă dată, a pictat o înmormântare a unui sărac, o fabrică, la Gentilly, cu ziduri reci și amenințătoare. În peisajele citadine ale lui Rouault, ferestrele caselor par niște ochi care privesc îngroziți acest infern terestru ce se întinde pe străzile murdare. Și astfel pictura catolicului Rouault va fi necruțător repudiată de Léon Bloy, în numele catolicismului: «Dacă ar fi fost un om de bună cuviință, un credincios, nu ar fi putut picta asemenea lucruri oribile; Rouault răscolește adâncurile păcatului și ale blasfemiei d1.

În timpul războiului, în 1944, Rouault va picta un tablou intitulat *Homo homini lupus*. Scena, înfățișând trupul unui spânzurat sub lumina halucinantă a lunii, a unei luni sângerii, e un document care a fost comparat cu vehemența atacului din *Dezastrele războiului* lui Goya. Dar compoziția are simplitatea tragică a vitraliului medieval, contururile sunt desenate cu o linie groasă, aspră care elimină detaliul, transformând imaginea într-o compoziție monumentală.

Artistul a disprețuit, în primul rând, vulgaritatea și suficiența burgheză pe care le-a socotit principalele vinovate pentru apariția urâtului în lumea contemporană. Burghezul «căruia nu-i reproșez – scria el – nici cruzimea, nici egoismul, inconștient adesea sub masca sa ipocrită; dar mai ales grija lui pedantă de a ne face să credem că el face pământul să se învâртеască, ne făgăduiește fericirea gândindu-se numai la fericirea sa. Comic și grotesc, dacă nu pretinde, sub înfățișarea falsei sale bonomii, să devină împărțitor ai dreptății»¹⁶²¹⁶³. În acest act de acuzare se deslușesc, așa cum a relevat Venturi, surprinzătoare corespondențe cu *Ubu-roi* (operă pe care Rouault avea s-o ilustreze); aceeași manieră de bufonerie a atacului împotriva lăcomiei feroce și dezumanizante, a lipsei de conștiință a celui care săvârșește răul. Burlescul ia proporții gigantice, răul devine o forță supranaturală.

Alteori, burlescul devine o modalitate de evadare într-o lume feerică, singura care păstrează – ca în Cervantes – încrederea într-o bunătate naivă. Clownii lui Rouault nu vor avea înțelesul halucinant al măștilor lui Ensor sau Nolde; sub râsul lor grotesc se va ascunde, precum la luxemburghezul Joseph Kutter sau la românul Tonitza, mărturia unei umanități care suferă, neștiută. Rouault va picta adesea portrete de clowni, unora le va împrumuta propriul chip; îi vor fi dragi pentru că au demnitatea durerii, pentru că arta lor e simplă și sinceră.

162 Cf. Jorge Romero Brest, *La pintura Europea contemporánea (1900-1950)*, México, 1966, pag. 92.

163 Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 20.

Nu va transforma aceste portrete într-o caricatură, ci le va dăruï compasiunea lui. Baudelaire scrisese cândva: «Comicul este, din punct de vedere artistic, o imitație; grotescul e o creație...» **x**.

Rouault îi va iubi pe oamenii aceștia simpli, dar va fi sarcastic față de cei care, cu adevărat, vor înșela natura – fundamental bună – a omului și o vor perverti. Pentru el, justiția burgheză, virtutea clamată de moraliștii vremii, erau doar niște parodii. În aceste pânze de tinerețe, în care atacul este direct și explicit, vede un critic de artă de talia lui Francastel «pe cel mai bun Rouault»¹⁶⁴¹⁶⁵. Întreaga sa artă a fost expresia unui efort de a se salva din lumea vulgarității și a urâtului, polemizând cu ea, alteori căutând refugiul în zonele legendei evanghelice. Raporturile sale cromatice vor demonstra apropierea de arta lui Cimabue și, mai ales, de vitraliile secolului al XIII-lea, (profilurile personajelor sale, lapidar desenate, amintesc și efigiile monedelor bizantine). De altminteri, Rouault va lucra câteva vitralii pentru biserica din Assy; simplificările suprafețelor colorate, subliniate energic de un cearcăn negru, își trag obârșia din această tehnică a juxtapunerii unor fragmente care capătă lumina ce le străbate, consistența întregului.

Creația lui Rouault e aspră, chiar și peisajele care evocă ținuturile înșorite ale sudului mediteranean au o culoare ternă, apăsătoare. A fost un artist tragic, care a convertit viziunile lui în imagini ale căror personaje participă la o dramă uriașă, năzuind să se salveze, să afle tărâmurile purității. Rouault nu i-a osândit decât pe cei care se complac, care nu încearcă să iasă din lumea urâtului. Cristii săi sunt niște oameni obișnuiți, s-a spus, care cutreieră, deprimați, cartierele mărginașe ale orașelor industriale¹⁶⁶. «Clownii și prostituatele, judecătorii și Cristii sunt personajele unui circ, ale unui carnaval pe

164 Ch. Baudelaire, *Variétés critiques*, Paris, 1924, p. 142.

165 Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 176.

166 Vezi Waldemar George, *op. cit.*, p. 32.

care-l mână însăși moartea și dezolarea»¹⁶⁷. În pictura lui, în litografiile comentând textul biblic, trăiește o lume a ororii; magii și cruciații săi, înveșmântați în aur și purpură, sunt desprinși dintr-o lume reală a păcatului și a luxuriei pe care Rouault a înregistrat-o, rămânând credincios îndemnului formulat de el însuși: «Păstrează-ți o conștiință clară ca diamantul. Nu întoarce spatele timpului în care trăiești!»

Gromaire – artă a dezolării și a speranței

Marcel Gromaire a ajuns la expresionism nu prin intermediul picturii medievale și a statuarului gotic. El s-a apropiat de estetica mișcării prin Permeke și Beckmann¹⁶⁸. Formele au, în pictura lui, aceeași structură puternică, aceeași severitate ca și în tablourile contemporanului său flamand. Scenele rustice înfățișează aceiași țărani cu trupuri lemnoase; sub un cer de furtună, silueta unui cosaș se înalță asemenea unui menhiră, dură și stranie. Soldații veghind în tranșeele mocirloase, ciudați ostași medievali, îmbrăcați în fier, sunt parcă sorbiți de pământ.

Gromaire a pictat, în tradiția Beckmann, infernul orașelor, cu muncitori striviți, parcă, de zidurile înalte, cu lumea interlopă a tavernelor, oameni cu priviri rele și bănuitoare. Factura post-impresionistă, divizarea tușei detașează volumele, le situează într-un spațiu închis, în care plutește o atmosferă de pierzanie, de oboseală sufletească. Nudurile feminine, descrise cu o linie precisă, monumentale ca niște coloane, de o frumusețe carnală, robustă, contrastează cu figura unei bătrâne care prevestește apropierea morții, presimțită parcă de femeia cu priviri halucinate ce încearcă să scruteze viitorul (tabloul *Liniile palmei*, 1935).

În schimb, în comuniune cu natura, omul își redobândește puterea de a se bucura. E o relație asupra căreia expresionismul a revenit adesea și înăuntrul căreia, la Gromaire, omul devine un simbol, înfruntând timpul. Aici, într-o natură luxuriantă, femeile care se scaldă au o

167 Herbert Read, *op. cit.*, p. 238.

168 Vezi Rene Huyghe, *Les contemporains*, Paris, 1939, p. 271.

înfățișare de zeițe păgâne ale feminității. Gromaire n-a aderat la estetica niciunuia din curentele artistice ale vremii; discutarea lui în cadrul expresionismului e îngăduită – totuși – de tendințele majore pe care le dezvăluie pictura sa. Bineînțeles, nu în sensul acelei dezordini patologice care a devenit (în Scandinavia și în Germania) sinonimă cu acest curent. Și, dacă artistul îi evoca pe Cézanne și pe Seurat, aceasta însemna că el a căutat – în primul rând – să se supună unor severe procedee compoziționale. Indiferent de subiectul picturilor sale, Gromaire ascultă de exigențele unor formule grafice precise. Semnificativă este, în această privință, pânza *Războiul*, expusă în 1925; el recompune aici viziunea unui univers monumental din care erau excluse pitorescul și anecdota, ceea ce îi apropie pictura de frescă.

El e socotit, împreună cu Lurçat, printre «novatorii contemporani ai tapiseriei¹⁶⁹» „introducând în tradiția atelierelor de la Aubusson și Gobelins o concepție mai riguroasă, mai puțin decorativă a funcției culorii.

Arta lui Gromaire e o surprinzătoare întâlnire între sentimentul dizolvant al mizeriei existenței și robustețea încrederii în valorile naturale.

Goerg și lumea păcatului

«Ceea ce iubesc în artă e omul. Știu foarte bine ceea ce, în general, se știe chiar prea bine (știința se realizează astăzi în dauna emoției): că tabloul își are legile sale, că e o suprafață plană, o combinație de volume; dar cred că asta nu e de ajuns».

Édouard Goerg e mai apropiat de arta Paulei Modersohn-Becker, cu toate că obârșiile viziunii sale trebuie căutate în pictura de coșmar a lui Füssli, îndepărtat precursor al suprarealismului. Lumea picturii sale e aceea a păcatului carnal, a comerțului cu dragostea; personajele sunt femei de noapte, văzute în decorul unui pasaj cu vitrine luminate și cu unghere adânci de umbră, în salonul, mobilat cu lux strident, al unui bordel. Figurile lor trădează o anume morbiditate perversă, chiar când

169 Michel Ragon, în *Dictionnaire de la peinture contemporaine*, p. 154.

păstrează, uneori, o aparentă puritate adolescentină. Viciul este atotputernic și omniprezent, pătrunde în existență și o supune. Cromatica sa e, totuși, calmă și are câteodată un aer agreabil, îndepărtat de vehemențele expresioniste, ceea ce face ca încadrarea lui în curent să întâmpine unele dificultăți.

Francisc Gruber îi admira, ca și artiștii *Punții*, pe Grünewald, Dürer și Altdorfer. Pictorul care va muri în 1948, la 36 de ani, era o fire maladivă, «zidit în citadela lumii sale interioare, asemenea personajelor lui Kafka» 1. Lumea aceasta e a unor mari pustiiri, a unor câmpuri întinse pe care nu cresc decât bălării, ochiuri tăcute de ape, ecluze închise, epave de nave. Pe fundaluri de ruine se proiectează nuduri, forme alungite, stilizate asemenea Evei din imaginile medievale. E un univers fantastic în care elemente disperate se alătură halucinant, într-o mișcare amețitoare.

Scenele cotidiene, interioare de atelier, obiecte ale vieții obișnuite sunt comentate de o mitologie de figuri simbolice, de monștri care reprezintă existența interioară a individului. Pictura sa se opune tuturor preocupărilor decorative sau senzuale. Ultimii ani ai vieții, marcați de boală, sunt anii în care creează o artă aspirând deopotrivă spre marea puritate și spre o expresie capabilă să fie pe deplin inteligibilă tuturor.

Gruber avea 27 de ani când a izbucnit războiul. Tabloul Franței înfrânte, al orașelor nimicite de bombe, al șoselelor pline de convoaie ale refugiaților, l-a îndurerat pe artist. Ideile sale despre răul universal, despre urâtenia lumii căpătau o înfățișare concretă. De data aceasta, victima nu era ideea abstractă de *umanitate*, ci însăși umanitatea țării sale. Pictura sa va aborda, acum, adevărate parabole. Franța va fi *Femeia înecată*, deasupra căreia se rotesc corbii; va fi *Iov*, agonizând, lovit de nenorociri. În 1942, Gruber va înfățișa *Poetul*, o ființă famelică, deprimată, veghind în pragul unei uși smulse din zid. Cerul vast e străbătut de amenințătoare mașini

zburătoare. Pegas rățăcește pe stânci sterpe, căutând în van un fir de iarbă, în vreme ce deasupra lui se lasă o pasăre rănită care-și cheamă zadarnic suratele plecate spre depărtare. Amor, biet copil schilod, zace ucis în iarbă. Linia incisivă, volumele decupate pe cerul de un albastru rece sunt deopotrivă ale entuminurei gotice, ale lui Dix, dar și ale suprarealismului.

Relațiile cu Renașterea franceză ale lui Bernard Buffet sunt mai clare. Înscrierea în spațiu a compozițiilor sale urmează schema simetriilor din tapiseriile angevine sau din marea *Pierd* a lui Enguenând Charonton. Dar trupurile sunt lemnoase, țepene, membrele sunt alungite expresiv ca în pictura protocreștină. Dramatismul lui e narativ, se întemeiază pe o succesiune de parabole. Ca și la Ensor, mitologia evanghelică e actualizată, Christos e adus să sufere și să moară printre contemporani, să devină un simbol paroxistic al suferinței din lumea modernă. La *Coborârea de pe cruce* a lui Iisus (pictată, cu titlul *Pierd*, în 1946) asistă oameni ai vremii contemporane. Peisajul e perfect anonim, un câmp alb roșiatic, pierzându-se în cerul cenușiu, de metal; doar crucile, trupul osânditului și veșmintele celor care asistă pun pete brune, de lemn vechi, în această compoziție dezolantă, dedicată unei lumi care suferă și-și plânge morții.

Până și naturile lui moarte au ceva lugubru: lucruri vechi, stricate, farfurii sparte, cuțite rupte, schelete de pește. Cleștii crabilor seamănă cu niște fălci de fier, în mijlocul mesei stă capul unui vițel adus de curând de la măcelărie, într-un vas – flori uscate... Totul într-o factură coloristică extrem de simplificată, sprijinită pe tonuri surde, brunuri, griuri și negru.

Și pentru Buffet, ca pentru toți artiștii acestei generații care, în 1939, abia se apropia de anii adolescenței (e născut în 1928), războiul, ocuparea Franței au însemnat o tragedie pe care a simțit-o ca pe a sa proprie. *Războiul*, compoziție de largi proporții, se întemeiază pe aceleași elemente fabuloase ca acelea ale lui Beckmann: oameni mutilați, torturați, asasinați. Dar

torturile sunt mult mai diabolice: prizonierii sunt decapitați, trași în țeapă, arși cu fierul roșu. Realitatea însăși a ocupației naziste, scormonind amintirea tânărului artist, fusese chiar mai sălbatică decât cea pe care și-o putuse imagina pictorul unei generații mai vechi. Buffet este, în pictura franceză, ceea ce sunt «tinerii furioși» în dramaturgia engleză: un spirit neliniștit, incapabil să se adapteze unei societăți aberante, în care tragismul existenței zilnice ia dimensiuni înspăimântătoare.

Artistul cu sensibilitatea cea mai acut expresionistă, la modul morbid, venea, însă, din patria lui Kandinsky și Jawlensky. Se numea Chaïm Soutine. S-a spus despre el că a fost pictorul care, mai mult decât oricare altul, a dat operei fibra propriului său trup ¹.

A sosit la Paris în 1911 (avea, pe atunci, 17 ani); era un singuratic, purtând în sine amintirea unei copilării triste, petrecută în atmosfera de teroare a ghetto-ului, ceea ce va da structurii sale sufletești o hipersensibilitate maladivă. Singurul său prieten va fi Modigliani, în tovărășia căruia va duce o existență săracă, lipsită de orice bucurii; iar după moartea nefericitului său prieten, în 1920, se va claustra într-o izolare dureroasă. A evitat cu încăpățănare orice prezență a operelor sale într-o expoziție și numai o entuziastă monografie a lui Elie Faure îl va face cunoscut publicului parizian. Va muri în Parisul ocupat de naști, în 1943, după o operație chirurgicală nereușită.

Pentru Soutine, culoarea era «o prelungire fizică a nervilor exacerbați»¹⁷⁰¹⁷¹. O pictură sfâșietoare, trădând acea «dezordine a tuturor simțurilor» despre care vorbea Rimbaud, înfățișând tipul «poetului-profet». Un artist care în dragostea și suferința universală s-a căutat, neistovit, pe sine. Indiferent la teoriile estetice ale vremii, Soutine e un expresionist din instinct. Fervoarea s-a prefăcut în delir, durerea a devenit patologică. În jur nu vede decât moarte, sânge, demență. Lumea e o alcătuire infernală, un

170 Jean Leymarie, *Catalogul* celei de-a XXVI-a Bienale de la Veneția, 1952, p. 179.

171 Herbert Read, *op. cit.*, p. 238.

holocaust, pe care el o transpune într-o linie fracționată, într-un ritm de cataractă¹⁷². Ea se concretizează în imaginea unui bou jupuit (care nu are, însă, acea somptuoasă materialitate din tablourile lui Rembrandt, ci rămâne, pur și simplu, o halcă de carne sângerândă), a unui cocoș jumulit de pene, a unor fructe grele de sucuri, de culoarea sângelui.

La început, Soutine a abordat un stil întrucâtva mai lapidar, peisaje în tonuri terne, un colț de plajă căruia

câteva accente fierbinți de culoare îi transmit o anumită agitație. O *Natură moartă cu heringi* e simbolică în dezolanta ei simplitate. Pe o farfurie, trei pești cu gurile căscate larg, cu ochii rotunzi, parcă înspăimântați, alături, două furculițe, asemenea unor mâini cu degete lacome. Totul, într-o tonalitate de brun și de negru, în același timp detaliu autobiografic (tabloul e pictat în anii de foamă ai prieteniei cu Modigliani) și o parabolă despre mizeria universală. Natura moartă, care la Cézanne însemna transcrierea unei notații obiective, consemna, de data aceasta (de altminteri, ca în cazul multor artiști moderni și, mai ales, al celor înrudiți, într-un fel sau altul, cu expresionismul), o stare de spirit concentrată în obiectele care, astfel, își pierdeau înțelesul lor concret, material, și deveneau valori psihologice. E o anxietate bolnăvicioasă, perfect explicabilă prin împrejurările existenței artistului.

Pentru că Soutine n-a fost un artist *predestinat* suferinței. Viața a fost aceea care i-a dăruit inimaginabila durere. Este mai cu seamă durerea din portretele pictate în ultimele două decenii ale vieții. Образul personajelor sale e strâmbat convulsiv de un zâmbet răutăcios, sau de o durere care vine din străfundurile unei conștiințe bolnăvicioase. Un *Copil de cor*, așezat în cadrul pictat fără prea multă preocupare pentru construcția compozițională, are o față prelungă, maladivă, un gât subțire, și ochii mari, resemnați trist și blajin. Dar roșul manșetelor, al gulerului, și al poalelor veșmântului, un roșu puternic, incendiar, dă

172⁸ Vezi Monroe Wheeler, *Soutine*, 1950, p. 61.

întregii imagini o tensiune extenuantă. Un portret de femeie în roșu comunică aceeași exasperare; culoarea e corozivă, roade contururile. Privirea vicleană, trupul pe care-l ghicești diform sub faldurile rochiei de culoarea sângelui, cochetația deplasată a pălăriei cu boruri largi și a medalionului ce atârână, inert, de gât, comunică un violent sentiment de dezgust. Un groom, îmbrăcat și el în roșu, cu cap mic, cu fața strâmbă, cu degete groase este, așa cum s-a spus «o vivisecție» \ Dar e o vivisecție a tristeții patologice; torsiunea liniei, contracția formei, incandescența culorii accentuează morbidul înfățișării personajului.

Era și firesc ca acest pictor (a fost numit «nihilist», pentru incapacitatea lui de a descoperi frumusețea în lume), deprimat și maladiv, să se întoarcă (precum odinioară Géricault) spre cazurile paroxistice. *Nebuna* din 1920 este una din acele opere de observație minuțioasă și de expresie fugoasă a unei psihologii bolnave. Privirea fixă, halucinantă, părul ieșit în dezordine de sub pălăruța ridicolă și căzând în dezordine pe umerii rochiei (bineînțeles, rochia e roșie), mâinile țepene, trăsăturile răvășite ale feței sunt, parcă, detalii ale unei interpretări moderne ale unui celebru portret pictat de Géricault cu un secol mai devreme. La drept vorbind, nu se poate marca o diferență prea precisă între această bolnavă, declarată ca atare de Soutine, și personajele obișnuite ale picturii sale; în toate zvâcnește aceeași neliniște bolnăvicioasă.

Nu cred că e adevărată afirmația conform căreia Soutine «niciodată... nu și-a privit personajele cu un pic de căldură. N-a făcut altceva decât să constate (s.n.) decăderea, asprimea și singurătatea lor» ^h Mi se pare că dreptatea e de partea lui Jacques Lassaigne care socotește că «secretul lui Soutine e acela al unei mari iubiri. El nu poate îndura imposibilitatea ființelor de a comunica între ele, imobilitatea, vacuumul morții»¹⁷³¹⁷⁴. Tristețea portretelor e însăși tristețea sa. El a participat, a

173 J.E. Muller, *Pictura modernă*, III, București, 1968, p. 20.

174 Jacques Lassaigne, în *Dictionnaire de la peinture moderne*, pag. 352.

comentat, s-a înduioșat de soarta oamenilor pe care i-a înfățișat. Nu a fost un indiferent. O demonstrează și peisajele, bânuite, parcă, de o vijelie aprigă. Copacii se clatină, casele stau să se năruie, liniile întregii priveliști aleargă, agitate, ca niște flăcări bătute de vânt. O zguduire seismică răstoarnă întreaga perspectivă.

Sursele lui Soutine (se vorbește frecvent de El Greco¹⁷⁵) sunt altele decât ale lui Rouault sau Buffet. Crisparea stă sub semnul sângelui, a suferinței exteriorizată exploziv; nu e răscolitoarea durere lucid exprimată în tablourile școlii franceze ce descind din viziunea gotică, demna suferință a școlii din Avignon.

Soutine e un convulsiv, ceilalți expresioniști ai școlii de la Paris își controlează rațional afectele, transformându-le în ritmurile poetice ale unei participări lucide la drama umanității. Sensibilitatea excesivă a lui Soutine e dureroasă ca însăși priveliștea bucăților sfărtecate de carne pe care le-a pictat, atârând, sângărânde, în cârligele abatoarelor.

ÎN ITALIA

Umanismul funciar al ideologiei expresioniste a luat, în opera pictorilor italieni, un curs surprinzător, consternant. Trăsătura fundamentală a expresionismului a fost, în întreaga Europă, cultivarea sentimentului participării la dramele contemporanilor. (Excepțiile sunt puține: un Brusselmans, un Soutine...) Dar la niciunul nu se poate vorbi în vreun fel despre sensuri artistice care să provină din supunerea deliberată, pragmatică, față de direcțiile cele mai agresive ale anti-umanismului din acest secol. În vreme ce unii dintre reprezentanții cei mai ilustrativi ai expresionismului italian vor eșua, în cele din urmă, în fascism.

Începuturile lui Lorenzo Viani sunt influențate de anarhism, foarte activ la începutul secolului în orașele de pe coasta Liguriei și a Toscanei. În anii aceia, în care trădarea idealurilor risorgimentiste dusesse la instaurarea puterii industriașilor și a bancherilor, textele lui Bakunin -

îndemnând la răsturnarea sistemului social – au avut un ecou larg printre muncitorii și intelectualii dezamăgiți de tabloul vieții contemporane. Viani l-a citit pe Bakunin și a condus grupul anarhist de la Viareggio **h**

Aceasta se va reflecta în nonconformismul artei sale care, la început, se apropia de existența mizeră a pescarilor, a muncitorilor portuari, a vagabonzilor. Drama «umiliților și a obidiților» e povestită într-un limbaj aspru și crud, violent ca însuși destinul acestor oameni. Viani era polemic, asemenea expresioniștilor de la *Puntea*; tonul brutal al polemicii sale îi transformă arta în sarcasm. E și el un temperament exacerbat care frânge liniile, așază culorile în ritmuri discontinue; dragostea pentru oamenii pe care-i reprezenta era sinceră, copleșitoare, lipsită de orice element livresc. «Eu desenam acele figuri aspre și istovite de lucrători și de sărmani din care mă trag și pe care i-am iubit cu devotament de fiu... Mâini anchilozate, picioare torturate, capete năucite, oameni văzuți cu ochi fizici dar printr-o dragoste spirituală și o fermă credință de concepții!»!

Atmosfera picturilor lui Viani dinaintea războiului nu este aceea a morbidității, a dezechilibrului psihologic; ci a mâniei pedepsitoare, primitive. Desperarea nu provine din extenuanta scrutare a sufletului, ci din contactul pătimaș cu lumea exterioară. În grupul de anarhiști livornezi (în care Viani era unul dintre conducători) s-au afirmat valori incontestabile ale culturii italiene – Ungaretti printre ei; dar, dintre toți, pictorul acesta neliniștit și agresiv a fost cel care a intuit cel mai tragic criza societății europene. A înțeles-o confuz, de altminteri, ca mai toți anarhiștii vremii, și concluziile îl vor duce, pe neașteptate, spre fascism.

Ottone Rosai a refuzat și el soluțiile unei arte clasicizante care primise girul personalității lui d'Annunzio. A căutat să exprime, fără podoabe calofile, adevărul despre oamenii pământului toscan, despre locuitorii mahalalelor florentine, tăcuți și însingurați. Personajele sale sunt la fel de uscățive ca și acelea ale primitivilor școlii toscane din secolul al XIII-lea.

Esențializate, închise într-un fel de carcasă lemnoasă, ele poartă semnificațiile unei dureri demne, pe care nu vor s-o comunice celor din jur, la care se gândesc îndelung, fără gesturi mari, fără vehemențele exterioare ale lui Viani. Așezate într-o compoziție, ele arhitecturează spațiul în ritmuri simetrice. Trec unul pe lângă altul pe străzile înguste, joacă, tăcute, cărți, așteaptă în colțuri întunecate, își beau (ca femeile lui Degas), singuratece, paharul de băutură tare. Sunt hoți și prostituate, lumpeni, crâșmari, venind dintr-o lume a pierzaniei, a pustiuului sufletesc, proiectându-se pe un decor mohorât deasupra căruia se boltește cerul, de un albastru inutil.

Mario Sironi a devenit pictor, părăsindu-și studiile de inginerie. La Academia de artă se va împrieteni cu Severini și¹⁷⁶

cu Boccioni, alături de care va participa la bătălia futurismului. Dar el nu va împărtăși preocupările de simultaneitate «spațio-temporală» a prietenilor săi. «Vreau să exprim, la modul epic, condiția omului contemporan», va mărturisi el. Așa încât se va consacra edificării unui univers poetic impregnat cu o rară forță emotivă. O călătorie în Germania va contribui la consolidarea unor trăsături expresioniste, pe care – însă – Mario Sironi le va interpreta într-un mod foarte personal. Materia «tratată adesea cu simț sculptural» \ devine material al unei construcții puternice, se așază ca niște plăci de metal, sau ca niște bucăți vechi de argilă. Compoziția, amplă și severă, devine grandioasă în picturile murale, culoarea atinge armonii surde în care, din loc în loc, țâșnește un accent de un roșu incendiar. Sunt amintiri îndepărtate din pictura lui Monticelli, altele – mai recente – din Rouault. Mai târziu, către sfârșitul deceniului al treilea, Sironi va face concesii retoricii și academismului; erau rezultatele presiunii ideologice exercitate de fascism asupra artei italiene din acea vreme. Începea o lungă perioadă de criză în existența unui mare artist, a unui solitar îndrăgostit de

176 Cf. Giuseppe Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Milano, 1960, p. 76.

înfățișările acestei lumi materiale.

Și Viani, și Rosai, și Mario Sironi (care pictase peisaje urbane dezolante, pustiuri asfaltate, populate de muncitori gârbovi și de cerșetori) vor fi atrași de fascism. Fără să adere întru totul la arta aceea care exalta tradiția imperială, cu cohorte și cu bărbați mușchiuși, cu femei zdravene, cu chipuri zâmbitor-optimiste, ei vor încheia un penibil compromis. «Opoziția neoromantică la civilizația capitalismului modern» îi adusese și ea, într-o măsură, sub flamurile ideologiei mussoliniene ²; dar explicația nu e suficientă, atâta vreme cât și futuriștii, care exaltaseră «frumusețea mașinii», vor evolua spre aceeași gândire profund anti-democratică și anti-umanistă. Insatisfacția firească a acestor artiști, foarte tineri în anii tulburi ai crizei dinaintea războiului, nu se întemeiase pe suportul unor idei politice mai clare. Aversiunea lor instinctivă față de capitalism a putut fi convertită de demagogia fascistă într-o proslăvire a ideilor politice ale lui Mussolini. O încheiere tragică a unei evoluții artistice care debutase energic, dar¹⁷⁷

haotic, ca o aspirație de a înfățișa drama cotidiană a existenței în niște condiții sociale foarte concrete. Și, în vreme ce foștii tovarăși de idei ai lui Viani, Rosai, Sironi, expresioniștii germani, erau hăituiți și asasinați de nazism, foștii expresioniști italieni primeau dovezi de prețuire din partea regimului lui Mussolini.

MEXIC: EXPRESIONISMUL ȘI VALORILE SALE REVOLUȚIONARE

Expresionismul a depășit de mult granițele culturii germane, înăuntrul căreia s-a afirmat, pentru întâia dată, pe temeiurile programatice cele mai ferme; el a atins zone foarte îndepărtate ale literaturii și artei europene și extra-europene. Cât de discutabilă este teoria «caracterului exclusiv germanic al artei expresioniste» o demonstrează nu numai difuziunea curentului în arta franceză, italiană sau mexicană (chiar și în colinele inundate de soare ale

¹⁷⁷ M. Valsecchi, *Sironi*, Milano, 1950, p. 13. ³ Vezi Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 138.

străvechii Elade, un artist cum este Manolis Callcyannis descoperă un freamăt neliniștitor al luminii care acuză contururile), ci și tradiția din care descinde expresia sufletească a reprezentărilor expresioniste. Artei lui Grünewald, Cranach, Altdorfer, i se adaugă statuarul și vitraliul goticului din secolul al XIII-lea, latin în esența spiritualității sale 1.

Din Spania lui Goya și a lui Picasso (el însuși apropiat, o vreme, în „perioada albastră”, de expresionism), s-a făcut auzit glasul de o stranie deznădejde a lui José Gutierrez Solana. O pictură care încearcă să ilustreze patimile secrete ale existenței, se proiectează pe decorul sordid al mahalalei madrilene sau al porturilor cantabrice. În serbările rustice, el descoperă ritualuri de o străveche măreție. Arta lui e un fel de muzeu al figurilor de ceară, fantastic animate. Grupuri de oameni pictate într-o pastă groasă, cu reflexe verzui (ce-l amintesc pe¹⁷⁸

Goya), se agită zadarnic, E o conștiință acută a destinului tragic al unui întreg popor, destin prevestit de gânditorii generației precedente, Unamuno și Ortega y Gasset, îndeosebi. O pictură a mizeriei morale, a deznădejdii unui intelectual obsedat de viziunea răscolitoare a unei Spânii sufocate de misticism și de sărăcie.

Unul dintre cele mai specifice moduri de preluare a expresionismului îl reprezintă creația unora dintre artiștii muraliști mexicani. Opera lui Diego Rivera, a lui David Alfaro Siqueiros și a lui José Clemente Orozco este evident înrudită cu aceea a veriștilor de la *Neue Sachlichkeit*. Dar viziunea lor epică e monumentală, ea integrează o întreagă istorie care vine de departe, din vremurile vechi ale civilizației aztece și ale epocii coloniale. O artă revoluționară, energică și robustă, afirmând idealuri sociale generoase. Siqueiros a participat, la 15 ani, la o grevă a studenților la bele-arte din México, grevă a cărei

178 Vezi Henri Focillon, *Art d'Occident*, tome 2, *Le Moyen Âge- gothique*, Paris, 1965, p. 181.

consecință imediată va fi întemeierea celei dintâi școli de pictură în aer liber. Curând după aceea, când se dezlănțuie prigoana împotriva elementelor democratice, Siqueiros se înrolează în armata revoluționară, distingându-se în luptele purtate împotriva dictatorului Huerta. Venit la Paris, în 1920, îl va cunoaște pe Rivera, împreună cu care va proclama necesitatea «unei arte monumentale și eroice după exemplul marilor tradiții prehispanice ale Americii»¹. Nu va rămâne multă vreme în Europa, socotindu-se dator să se întoarcă în patrie și să lupte mai departe împotriva reacțiunii. Anul 1922 e cel care marchează începuturile sale de pictor muralist: acum pictează o frescă amplă la Școala Națională Preparatoare din Ciudad de México. Ea vestea întoarcerea la stilizările din stampa populară, în care se împlineau și străvechi tradiții ale artei precolumbiene; o întreagă mitologie a cerului și a adâncurilor pământului. Sensul acestei arte noi (pe care, în aceeași vreme, o promovau și Rivera și Orozco) era net revoluționar. «Se pune problema - va declara mai târziu Siqueiros - a unei arte pentru mase, a unei picturi fundamental diferită de aceea de șevalet. E vorba, într-adevăr, de o altă disciplină care impune o altă structură mentală»¹⁷⁹.

Pentru el, artistul nu se justifică în afara vieții sociale: Siqueiros participă la organizarea grevelor, devine secretar al Sindicatului pictorilor, sculptorilor și gravurilor mexicani, câțiva ani mai târziu organizează sindicatul minerilor. E arestat în câteva rânduri și e silit să se exileze. În 1935, la New York, înființează un atelier experimental pentru studiul picturii murale. Un an mai târziu, când se va declanșa agresiunea fascistă împotriva republicii spaniole, va deveni locotenent-colonel în brigăzile internaționale. Întors în țară după înfrângerea forțelor republicane, va fi arestat din nou. În îndelungatul exil care va urma, el va fi un adevărat sol al unei arte profund revoluționare. Vastele compoziții murale, precum *Moarte invadatorilor* (lucrată în Chile) sau *Alegorie a egalității rasiale* (în Cuba)

demonstrează comunitatea culturii latinoamericane, identitatea problemelor care solicitau o rezolvare radicală în țările acestui urgisit continent. Guvernul revoluționar de la Havana îl va invita să decoreze fațada Politehnicii, statul mexican îl va chema, în sfârșit, să realizeze două fresce uriașe (una din ele, înfățișând *Revoluția* mexicană, pentru muzeul de Arheologie din Chapultepec, urma să aibă 450 m.p.). Dar înăsprirea reacțiunii va atrage după sine o nouă întemnițare a acestui artist mexican care va fi eliberat numai după repetatele proteste ale întregii opinii publice internaționale.

Diego Rivera va debuta sub semnul școlii de la Paris, unde urmărise cu luare-aminte experiențele pictorilor din Montmartre, îndeosebi cele ale cubiștilor Braque, Picasso, Gris. Întors în Mexic, va descoperi arta maya și aztecă; suflul revoluționar care străbătea pe atunci societatea mexicană va înrâuri adânc viziunea acestui artist, până în acel moment atât de rezervat și de timid. Sub influența acestor idei revoluționare, el se va îndrepta spre o artă de o mare vigoare a expresiei, o artă care însemna pentru el «însăși rațiunea existenței ca pictor și ca om».

Frescele lui Rivera sunt adevărate pagini ale istoriei mexicane, ale luptelor populare, ale violentelor ciocniri de clasă. Fiecare operă a sa este un manifest și un imn închinat vieții, în formele ei cele mai pline de elan. O artă prin excelență populară, elaborată de-a lungul a treizeci de ani de muncă epuizantă pe care acest artist robust a dedicat-o, așa cum va spune el însuși mai târziu, «poporului creator al frumuseții spirituale, al tradiției artistice a țării mele».

Influențat într-o mai mică măsură de pictura europeană, Orozco s-a apropiat mai statornic de tradițiile artei aztece. Frescele sale sunt gândite la o scară a marilor monumente din timpuri străvechi, dar exprimă problemele vieții sociale contemporane. O artă care înseamnă mesaj politic, declarație estetică și confesiune poetică. În desene, în picturi (mai ales în cele murale), în gravuri, se aude «cântecul etern al umanității... Un suflu prometeic animă

toate lucrurile».

Orozco e unul dintre acei artiști pe care caracterul profund național al creației lor îi restituie artei întregii lumi. E o artă închinată unor elanuri eroice ale Mexicului și ale întregii omeniri; revoluționară, puternică și în același timp, tandră. Linia acestei picturi e fermă, înscriind volume ample într-o desfășurare narativă. O cronică în imagini a luptelor mexicanilor pentru împlinirea idealurilor naționale și sociale, o cronică a luptelor, a speranțelor și suferințelor unui popor. Sursele sunt diverse: scena unei execuții îl amintește pe Goya (și, într-o măsură pe Manet); viziunea unor schelete care rătăcesc pe dealurile povârnite e de factură barocă; raccourci-ul unor siluete de secerători provine, desigur, din Van Gogh. Sub raportul arhitecturii compoziționale, desfășurarea narativă în registre se asociază cu înscrierea în cartușe, ca în desenele hieratice ale artei indiene. Perspective neașteptate, trupuri mișunând într-un spațiu nedefinit; oamenii lor nu zâmbesc, sunt crispați și tăcuți, au gesturi bruște. Într-o imagine a lui Siqueiros, cu accente suprarealiste, un copil plânge și chipul său înlăcrimat, cu gura dureros deschisă, se reverberează în univers; e *Țipătul* lui Munch, la alte dimensiuni, umplând întreaga lume. Ceea ce la pictorul norvegian era halucinația unui individ pe lângă care trec, nepăsători, oamenii, devine la mexicanii un vârtej cosmic, cuprinzând întreaga umanitate.

Dintre ei, Orozco este, fără îndoială, cel mai aproape de psihologia expresionistă. Personajele sale trăiesc sub amenințarea unui destin care înseamnă, pentru ele, sânge și moarte. Povestea vieții lor e presărată cu episoade în care intervin reprezentări simbolice ale vechii și obscurei mitologii indiene, purtând măști rituale, grotești și-n același timp – lugubre,¹⁸⁰

tot așa cum personajele lui Kirchner purtau măști negre sau cele ale lui Nolde, măști oceaniene. Din străfundurile unei istorii legendare, duhuri cu înfățișare stranie, cu obraji mânjiți de sânge. Direcția militantă a

180 Philippe Soupault în *Nouveau Dictionnaire de la peinture moderne*, p. 265.

artei lui Orozco nu se sprijină pe un simț al istoriei atât de acut ca acela al picturilor lui Rivera sau Siqueiros; dar sentimentul tragediei universale e mai clar exprimat aci.

Leopoldo Mendez introduce sentimentul expresionist într-o specie foarte recentă a artei mexicane: gravura. Mendez a comentat evenimentele războiului mondial, agresiunea și teroarea hitleristă, în imagini metaforice, într-un ritm energic de alb și de negru, cu un patetism întrucâtva retoric. Realitatea de la care pleacă opera sa e dramatică, e aceea a dezlănțuirilor barbare, a ciocnirilor neiertătoare. Compozițiile sunt construite, de regulă, pe o diagonală dinamică, tăind violent suprafața gravurii cu o linie neagră, puternic accentuată. O pușcă amenințătoare, un om care cade răpus, un tren al cărui capăt se pierde, simbolic, în nopțe, transportând deportați spre lagărele naziste ale morții, un cal (a cărui forță cabrată o amintește pe aceea a cailor fantomatici ai lui Stubbs, Delacroix sau, mai precis, ai lui Kubin) călcând pe ruinele unei școli. E o realitate lipsită de exotism, realitatea pământului pârjolit de soare, a oamenilor aspri și încleștați cu moartea lentă, din filmele lui Emilio Fernandez (de altminteri, Mendez a gravat un ciclu inspirat de filmul acestuia, *Rio Escondido*).

Rufino Tamayo se întoarce spre Mexicul milenar, în care el descoperă lumea unei mitologii întunecate.

Tamayo e fiu de indieni zapoteci; după o copilărie și o adolescență umilitoare, el va deveni șef al secției de desen etnografic al Muzeului de Antropologie din Ciudad de México. (Cu prețul unor mari sacrificii, urmașe în secret cursurile Academiei de arte din San Carlos). Astfel a venit din nou în contact cu arta originară a indienilor mexicani, pe care o cunoscuse încă din ținutul natal.

Evoluția artei sale va mărturisi acest efort de a integra în pictură tradițiile precolumbiene și expresia contemporană a artei universale. Triumful de la Bienala venețiană din 1950, frescele de la Palatul artelor din México, în care masele picturale sunt comentate într-un registru sonor ce respinge orice tratare convențională, picturile murale din sala de conferințe a

Palatului UNESCO din Paris au consemnat afirmarea acestui talent. În ultimii ani, culoarea a devenit mai rafinată și mai gravă, formele mai suple, organizându-se într-o mișcare vastă; dar Tamayo nu a pierdut elanul începuturilor, mistuitoarea dorință de a redescoperi poezia adâncă a artei precolumbiene, mitologia ei fantastică. O demonologie crâncenă, câini cu dinți de oțel, oameni cu capete mici și cu membre lungi, făcute să apuce și să strângă, asemenea unor șerpi. Viziunea lui, înscrisă într-o geometrie colorată de factură Kandinsky, este hotărât o declarație împotriva pitorescului. Scenele înfățișând cântăreți cu ghitare, popularizate de afișele companiilor de turism, sunt transfigurate, își pierd coloritul convențional-solar, devin mărturii ale unei sfâșieri sufletești, izbucniri ale unui temperament pătimaș care încearcă să recreeze o taumaturgie a misterului și a nocturnului.

Sculptura lui Mathias Goeritz e un comentariu tragic al evenimentelor contemporane. Amintiri ale contorsionărilor din arta romanicului dobândesc, în creația lui, sensuri noi. Un Cristos, semănând cu un trunchi ars de copac, se numește «Salvatorul de la Auschwitz» 1. Trupul nu e spiritualizat, el poartă osânda cărnii care suferă; artei precolumbiene și ecourilor din Grünewald li se asociază sugestii preluate din viziunea primitivă a Altamirei, realizându-se o sinteză monumentală, ale cărei forme sunt de o materialitate telurică.

Grafica lui José Luis Cuevas, populată de monștri prevestitori ai morții (amintind imaginile simplificate ale mitologiei precolumbiene), aceea a lui Francisco Icaza (în care influența lui Nolde e limpede) comentează scene ale războiului modern, afirmând o hotărâtă atitudine antifascistă, în vreme ce Maria Teresa Vieyra sau José Hernández Delgadillo preamăresc idealurile umanitare, dreptul omului la libertate și la demnitate. Prin ei, precum și prin artiști ca Francisco Agüera, Ignacio Asúnsolo, Antonio Rodríguez Luna, Leopoldo Flores, Charlotte Yazbek, expresionismul se impune în arta mexicană ca o

direcție precumpănitoare¹⁸¹, un teritoriu unde se întâlnesc tradițiile vechii arte populare și direcții ale expresionismului european, într-o sinteză specifică, exprimând o poziție filosofică profund umanistă, un îndemn la apărarea valorilor spirituale ale omenirii.

EXPRESIONISMUL ÎN ALTE ȚĂRI

În Brazilia, mișcarea expresionistă s-a constituit mai ales sub influența lui Lasar Segall care, în drumul său din Rusia spre America Latină, a trecut, înaintea primului război mondial, pe la Dresda, unde a lucrat cu pictorii de la *Puntea*. El nu exaltă culoarea, ci o folosește în registrul deprimant al albastrului înghețat, al cenușiului, al galbenului și al verdelui vegetației de apă stătută. Inflexiunile cubiste (care apar, ca și la Schmidt-Rottluff, în stilizarea siluetei umane) accentuează, cu angularitățile lor, această atmosferă, sporită prin încorporarea fondului mitologiei indiene.

Albumul de gravuri, *Amintiri din Vilna*, publicat la Dresda în 1919 e un semnificativ detaliu autobiografic; mizeria mahalalelor evreiești, teroarea ghetto-ului vor da artei sale un contur tipic expresionist. Episoade ale copilăriei și ale adolescenței sale vor fi evocate în lucrările cu caracter epic (*Pogrom, Lagăr de concentrare, Război, Exod, Vaporul cu emigranți*), care ocupă un loc definitoriu în creația sa. Sensibil la aspectele mizeriei umane, Segall va comenta, într-un desen aspru, dur, viața oamenilor săraci dintr-unul din cartierele mărginașe ale orașului São Paulo.

Candido Portinari a descoperit și el intensitatea suferinței umane din orașul contrastelor care e Rio de Janeiro. A fost pictorul existențelor umile ale celor săraci, al peisajului sălbatic al Braziliei, al fascinantelor amurguri tropicale care prevestesc, parcă, în pictura sa, noaptea neliniștilor și a suferințelor. Frescele (unele dintre ele destinate clădirilor construite de Oscar Niemeyer) au dat putința afirmării unei viziuni dramatice, a unei picturi în care oamenii își poartă durerea în ochii larg deschiși, pe

buzele întredeschise, parcă, într-un geamăt.

Expresionismul a însemnat foarte adesea modalitatea la care artiștii au recurs, conștienți de resursele de tragism conținute de o asemenea artă a intensității trăirii psihice, extenuantă. În 1946, când amintirile războiului erau recente, pictorul englez Graham Sutherland a executat o *Răstignire* pentru o biserică din Northampton; artistul care pictase până atunci, cu o minuție de botanist, tulpini de cactus, a făcut acum apel la imagini desprinse din simbolistica exasperată a lui Grunewald, interpretată în sensul unei geometrizări dramatice. Figura crucificatului are un rictus dureros, din brațele crucii, însă, crește, dezordonat o vegetație fantastică, alegorie a puterii vieții.

Francis Bacon s-a apropiat, după o scurtă experiență suprarealistă, de un expresionism de factură macabră, interpretând - de pildă - faimosul portret al Papei Inocențiu al X-lea al lui Velázquez într-o imagine în care pătrunde un fior rece, fiorul descompunerii fizice. Ceea ce e cu atât mai semnificativ, cu cât în această deformare portretistică se poate distinge, parcă, figura unui respectabil burghez cu chelie și cu bărbie triplă, figura unui capitalist contemporan pe care-l pândește, implacabilă, moartea. E pictura unui artist care descoperă tristețea unei existențe aberante, în condițiile unei societăți dezumanizante. E impulsul unei vieți sufletești de mare intensitate, același care-l îndemna să comenteze, frenetic, autoportretul lui Van Gogh, portrete ale personajelor din *Crucișătorul Potemkin* al lui Eisenstein, figurile acestea exprimând, fără excepție, teroarea morții. În 1962, Bacon va face o declarație programatică: «Omul e obosit de decorativ. Omul e obsedat de el însuși. Aș vrea ca, într-o bună zi, să pot prinde un moment al vieții în deplina lui violență, în deplina lui frumusețe. Aceasta va fi pictura supremă»¹⁸².

Așa cum observa Ugo Apollonio, expresionismul a

182 in Eric Protter, op. cit., p. 246.

Ugo Apollonio «Die Brücke» e la cultura dell'Espressionismo, Venezia, 1952, p. 37.

însemnat, în pictura post-belică, o întoarcere la cadențele organice ale existenței umane, opuse geometrizării tehnicizante a unor ritmuri exclusiv exterioare, decorative, care nu implică drama ființei omenești.² Indianul Sayed Halder Raza sau islandezul Ferro, pentru a vorbi oarecum de niște extreme ale unor tradiții artistice, au regăsit în expresionism mijloace străvechi de tălmăcire a fremătătoarei lumi lăuntrice a omului. O lume ce nu poate fi închisă între liniile tăioase ale unei geometrii care s-ar dori «ordonatoare» dar rămâne – de cele mai multe ori – o dovadă a divorțului dintre conștiința tulburată a artistului din epoca de după război, și expresia ce se vrea detașată de problematica spirituală a vremii. Pictorul american Barnett Newmann făcea, în acest sens, o declarație semnificativă «Pictura, asemenea pasiunii, este un glas viu și ori de câte ori îl aud – trebuie să-l las să se exprime liber» **h**

EXPRESIONISMUL ROMÂNESC

Moștenirea expresionistă a fost dezvoltată în două direcții principale. Cea dintâi, preluând în primul rând datele atitudinii militante, ale polemicii cu societatea vremii, (esențiale pentru o bună parte a vechilor opere create de artiștii germani în preajma primului război) va dezvolta un fel de «nou verism» care poate fi deslușit în unele opere ale neorealismului italian, în noul realism american al lui Ben Shahn, Max Weber sau Jack Levine, în portretistica elegiacă a unor artiști britanici precum Robert MacBryde sau Robert Colquhoun. Cealaltă direcție marchează evoluția spre expresionismul abstract.

Fără să se fi constituit într-o grupare, fără să se fi conformat unui program sau manifest, expresionismul românesc aparține, aproape în totalitate, direcției militante. El s-a afirmat cu precădere în grafică (mai ales în cea a revistelor progresiste de după primul război mondial), ca o modalitate de dezbatere directă a problemelor sociale și politice ale vremii, însăși condiția apariției într-o revistă, care trebuia să-și găsească o audiență largă în public, reclama abordarea unui stil ușor

lizibil. Starea revoluționară de spirit a determinat integrarea multor intelectuali ai acelei perioade în vasta mișcare de protest împotriva corupției și abuzurilor politice, a sărăciei și a exploatării. Programul Partidului Comunist a aflat un larg¹⁸³

răsunet în conștiința multor scriitori și artiști plastici care – chiar dacă nu întotdeauna au aderat declarat la politica Partidului – au putut desluși, astfel, mai limpede, rosturile sociale ale creației lor.

Tradiției graficii militante românești i s-au adăugat sugestiile expresionismului german pe care mulți artiști le-au cunoscut, desigur, în vremea studiilor lor la München. În același timp, gânditori români care studiaseră în universitățile germane (precum Lucian Blaga, Tudor Vianu sau Petre Andrei) aduceau ecoul discuțiilor teoretice purtate acolo despre bazele expresionismului, despre modalitățile lui de a încorpora drama universală a conștiinței și a existenței umane și de a o proiecta în afară.

N.N. Tonitza a fost unul dintre cei mai activi artiști militanți din anii imediat următori războiului. Umanismul pictorului care investigase existența oamenilor săraci, care descoperise puritatea în ochii larg deschiși ai copiilor, predispus, deci, la deslușirea înțeleșurilor tragice ale lumii, căpăta în arta graficianului accentele unei energice polemici. Tonitza a publicat (mai ales în *Socialismul* și în *Cuvântul liber*) comentarii ale unor evenimente cu semnificație majoră. Scenele cotidiene, imaginea unor copii care cerșesc pe stradă, sau a unor femei cu obraz prelung, stând, ca niște monumente funerare, în preajma mormântului, sunt glose la o situație socială pe care artistul o înțelegea ca pe o consecință a războiului. Interesant de notat e că, în majoritatea lor, graficienii și pictorii români văd în momentele luptei de pe front o dovadă a eroismului soldaților; cauza pentru care luptă ei e aceea a apărării libertății și a independenței țării lor. «Dezastrele războiului» sunt cele din spatele frontului.

Manifestațiile politice, grevele, intervenția poliției și

183 Cf. Marcel Brion, *La peinture moderne*, Paris 1957, p. 106.

a armatei care le înecau în sânge, sunt tratate într-o linie nervoasă, a cărei grosime variază, adevărată grafie a zvâcnirilor unei inimi. Fantasticul e convertit în alegorie: un glob pământesc pe care stau înfipti reprezentanții capitalismului, e purtat de un muncitor; un alt muncitor ține în brațul puternic, asemeni unei noi statui a dreptății, o balanță cântărind munca și capitalul; două schelete stau de vorbă, unul e al unui țăran ucis în 1907, celălalt al unui muncitor asasinat la 13 decembrie 1918. Recuzita expresionistă, cranii, schelete, măști provin, mai degrabă, din amintirea barocului decât din arta africană.

Și pictura lui Tonitza încorporează sugestii expresioniste (portretele de clowni reiau ideea durerii care se ascunde sub grotescul măștii); dar scene cum ar fi *Coadă la pâine*, menționată uneori ca purtătoare a unor inflexiuni ale expresionismului, nu cuprind elementul fantastic, nici sentimentul durerii universale care să deformeze contururile și să exalte culoarea. Ele consemnează episoade ale realului, învăluite într-un simțământ de profundă compasiune umanitară. Mai sarcastic, Aurel Mărculescu prelungește experiența graficii expresioniste până după cel de-al doilea război mondial. Gravurile întrucâtva sentimentaliste, înfățișând mahalalele provinciale, cu cocioabe întunecate, clătinându-se în vânt (amintind atmosfera din lucrările lui Jakob Steinhardt), alternează cu acelea în care fascismul și crimele sale sunt supuse unui violent rechizitoriu. Omul care a militat pentru demnitatea condiției umane dezvăluia pe cei mai primejdioși asasini ai ideii însăși de umanitate. Mărculescu a trăit tragedia lagărelor de concentrare (a fost internat la Vapniarca și la Savrani) pe care, apoi (asemenea lui Gheza Vida care trecuse printr-un lagăr francez, asemenea lui Gheorghe Ceglokoff, internat o vreme la Târgu Jiu), a comentat-o în gravuri impresionante prin expresia lapidară a emoției. Desenele înfățișându-i pe Hitler și pe partizanii săi nu sunt caricaturi în sensul tradițional al cuvântului; sunt, în tradiția Goya-Daumier, adevărate pamflete compuse în numele apărării unor înalte idealuri umane pe

care le simțea periclitare de ofensiva nazismului. Artist autodidact, ca și Mărculescu, Nicolae Cristea comentează dramele sociale într-o linie aparent nedecisă; în realitate, contururile desenului său sunt o diagramă a unei sensibilități dureroase. O existență curmată brusc, la 28 de ani, dar trăită cu intensitatea participării la dezbaterile problemelor celor mai grave ale vieții. Oamenii înghețați rătăcind pe uliți în căutarea lemnului, trăsuri așteptând, triste, în ploaie, înmormântări ale săracilor reconstituie (sub influența, poate, a graficii lui Jiquidi sau B'Arg) o lume a mahalalei sordide, cu oameni trudind din greu, cu copii famelici, îmbătrâniți înainte de vreme, cu femei care și-au pierdut feminitatea. Dar graficianul se îndreaptă și spre o altă realitate a acestei lumi, spre aceea în care ciocnirile sunt necruțătoare, existența însăși a oamenilor e mai încordată, dobândind sensuri mai grave; uzina, «iadul», cum o numește Nicolae Cristea într-un desen al său. Aici, el nu mai consemnează faptul divers, ci construiește alegorii. *Greva* devine un zid de trupuri umane, imposibil de străpuns, *Munca* e un calvar, (dar unul dintre personaje ridică obrazul spre soare, simbolizând, parcă, năzuința spre lumină), *Cântecul muncii anonime* e o parabolă despre oamenii care plămădesc, într-un efort superb, o viață întemeiată pe alte valori. Un *Accident de muncă* devine și el, sub fumul gros al coșurilor de fabrică, în prezența personajelor care-l plâng pe cel ucis, un adevărat bocet, cu ritmuri prelungi și grave, cu întreruperi ale cadenței. Linia lui Nicolae Cristea, hașurile, destăinuie o anume influență impresionistă; dar deformările, simplificările (mai ales cele ale fizionomiilor și ale anatomiei) sunt de factură expresionistă.

Universul tematic al creației lui Aurel Jiquidi adaugă ceea ce se numește *tipul* unei epoci. S-a constatat înrudirea de spirit dintre Jiquidi și Caragiale, a cărei operă a fost ilustrată de artist; Jiquidi reconstituie o tipologie foarte semnificativă. E o lume care-și trăiește drama cu o sfântă inconștiență; din acest punct de vedere, atmosfera desenelor lui Jiquidi nu e expresionistă, îi lipsește fiorul

marilor destrămări și pustiiri sufletești. Dar, când atinge zonele grotescului, desenatorul e necruțător, caricatura lui devine un atac împotriva unor fapte lipsite de orice urmă de umanitate.

Un oraș apăsător, cu cafele frecventate de bețiivi cu înfățișare trivială, cu doamne strident fardate, cu chefuri și cu mese mari de familie în fața cărora se declanșează instinctul vulgar al poftelor de mâncare și de băutură. Niște lăutari cântă în fața unor mese goale de Crăsmă, negustori ambulanti își poartă, amărâți, coșurile cu marfă puțină, orchestre de orbi (figuri tragice cu ochi acoperiți de petele negre ale ochelarilor) se îngrămădesc în colțuri de stradă, birjari zdrențăroși moțăie pe capră. O lume necăjită se înghesuie în tramvaie, în săli de așteptare, caută zadarnic o clipă de odihnă pe băncile grădinilor publice, trăiește în case scunde, în odăi inundate; e pândită de perceptor, de polițai, de speculant.

Mizeria începe din copilărie; copiii lui Jiquididi trăiesc cu inocență această dramă. Ei sunt lustragii, vânzători de ziare, băieți de prăvălie, întotdeauna oropsiți. Când ajung elevi, profesori răi, cu figuri bestiale, îi persecută. Viața li se încheie la fel de mizer, cioclii plictisiți le poartă coșciugul, în urma dricului, oamenii merg, comentând cu un umor macabru: «A fost o înmormântare frumoasă». Jiquididi descoperă aspectele cele mai vulgare ale vieții unor oameni lipsiți de orice idealuri pe care le consemnează fără o anume voluptate.

Accentele cele mai virulente ale satirei sale sunt cele care marchează grafica anti-fascistă; legionarii, ucigași, călăi ai cărților pe care le pun pe rug, hitleriștii, fasciștii italieni, visând, orgolioși, la cucerirea întregii lumi, sunt portretizați într-o linie aspră, deformările au un rost nu numai estetic, ci, mai ales, psihologic.

Militantismul, trăsătură caracteristică a expresionismului românesc, e relevat de aproape întreaga grafică a revistelor democratice. Gheza Vida (a cărei apropiere de curent e demonstrată și de rațiunea psihologică a modificării fizionomiilor, de mișcarea violentă

din sculptura sa) înscrisa, în *Sirena*, amintire a luptelor muncitorești din 1933, o imagine într-un ritm puternic și discontinuu. Gy. Szabó Bela a atins limitele acestei mișcări, determinat, poate, și de tensiunea interioară a poeziei lui Toller din *Cartea rândunelelor*, pe care a ilustrat-o. Dar, de acum înainte, creația lui se va plasa nu o dată în orbita expresionismului pe care o va ilustra în curbe puternice, în siluete monumentale, proiectate amplu pe cer. Chiar și artiști care au evoluat ulterior spre alte expresii stilistice (precum Dobrian, Labin sau Ciupe) au însemnat perioada lor de militantism cu imagini create sub înrâurirea expresionismului. După război, artiști ai generației care se afirmă acum, de pildă Ligia Macovei, vor exprima atitudinea lor spirituală într-o linie torsionată, lirică și violentă în același timp.

Brașoveanul Mattis-Teutsch a fost, la un moment dat, una dintre figurile cele mai proeminente ale expresionismului european, opera sa înregistrând, ca o seismogramă, mișcarea postbelică a curentului, de la izbucnirea temperamentală a cercului lui Walden (care îl va prezenta în unele expoziții împreună cu Klee, Chagall sau Archipenko), până la construcția armonică și lucidă cultivată de cei de la *Bauhaus*. S-a atașat mișcării lui Gropius, «întrucât în umanismul ei află suport pentru explorarea funcțiunilor sociale ale unei arte totale». Pic-¹⁸⁴

torul s-a integrat direcției reprezentate de *Călărețul albastru*, reflectând, asemenea unor artiști din gruparea müncheneză, și inconsecvențele față de estetica expresionistă, evoluția lor spre arta abstractă. A căutat realizarea unor efecte simfonice ale cromaticii, dar a cercetat, mai asiduu decât Kandinsky sau Marc, implicațiile relațiilor omului cu natura, cu întregul univers. Valorile coloristice tălmăcesc o tensiune sufletească predispusă să capteze efluviile luminii, esențele spiritului uman. A căutat structurile existenței universale și le-a exprimat în picturi și sculpturi al căror sens simbolic, deși nu întotdeauna ușor de descifrat, e mărturia unei

184 Raoul Sorban, *Mattis-Teutsch*, în «Luceafărul», an. XVIII, nr. 18 (314).

conștiințe solicitate de întrebări grave. «Sunt copilul secolului XX – va spune el. Ca artist privesc, de la bun început, dintr-un unghi propriu tot ce se petrece în jurul meu și pășesc pe drumul ales consecvent, drept înainte» **x**.

Despre Lascăr Vorel s-a spus că nu a fost «atașat unei anumite școli de artă» și n-a participat «direct la vreun curent al vremii»¹⁸⁵¹⁸⁶. Faptul e adevărat sub raportul neadeziunii sale la programul estetic al grupărilor care activau în Germania, în vremea îndelungatei șederi a artistului în această țară. Începuturile sale artistice, la München (unde s-a stabilit pe la 1899, avându-l profesor pe Franz von Stuck, fostul maestru al lui Klee și Kandinsky) stau sub semnul influenței *Jugendstilului* și a secesionismului, evoluând apoi de la decorativismul acestor curente spre un expresionism care tinde să contureze profilul moral al unei întregi clase sociale: marea burghezie. Personaje cu priviri rele, cu un râs mulțumit de sine care le strâmbă hidos trăsăturile obrazului, sunt urmărite în împrejurările caracteristice ale vieții mondene: cabaretul, foyerul teatrului, hipodromul. Siluete violent geometrize se înscriu într-un spațiu închis, sufocant. Culoarea însăși, alburile și violeturile au o asprime care contribuie la sublinierea sentimentului dominant al creației lui Vorel. Deformarea are, și aici, o funcție de caracterizare psihologică. Detaliul fizionomie nu este eliminat întotdeauna, ci, dimpotrivă, e accentuat de câte un cearcăn, de o rețea de riduri, de o dantură neregulată sau știrbă.

Gura este elementul asupra căruia insistă Vorel, o gură rea și urâtă, cu buze strâmbe, cu dinți așezați la întâmplare, un fel de rană deschisă și infestată.

Artistul găsește frumusețea acestei lumi refugiată doar în personajele feminine; femeile din desenele și guașele lui Vorel au o prezență maiestuoasă, sculpturală (cam în genul *Jugendstilului*). Ele contrastează cu

185 Mihai Nadin, *Prefața* la Catalogul expoziției Mattis-Teutsch, Brașov, 1968, p. 4.

186 Petru Comarnescu, *Lascăr Vorel*, Editura Meridiane, 1968, p. 5.

înfățișarea bărbaților, greoi și triviali; sunt un fel de «exemplare de lux», impasibile, reci, de fapt, altfel dezumanizate decât personajele masculine, pântecoase și cu fețe late. Viziunea lui Vorel este – așa cum s-a spus – aceea a unui infern L Scenele cu acrobați (oameni cu torsul puternic, mușchiulos, dar cu craniul mic) se încadrează în aceeași modalitate de analiză mizantropică, amară, a lumii. E un univers aglomerat, asemenea unui panopticum, populat de oameni mărunți, lipsiți de idealuri.

Poate că *Posedații*, una din ultimele opere ale lui Vorel, se înscrie și mai precis în estetica expresionistă. Tema, frecventă la artiștii *Punții*, îi dă puțința de a analiza unele psihologii exaltate. De fapt, analiza aceasta se păstrează în limitele alegoriei, a tipologiei de factură romantică; personajele care umplu spațiul geometric determinat, aglomerare de trunchiuri de piramide și de prisme, au priviri halucinate, gesturi exacerbate, figuri mistuite de spaimă. Dar ele sunt reprezentante ale câte unei categorii sociale, sunt judecători și ofițeri, bancheri și oameni de lume, ceea ce dă descrierii lui Vorel un caracter precis polemic.

Și creația lui Hans Eder urmărește, într-o deformare a contururilor, într-un comentariu patetic al figurilor desprinse din lumea periferiei sociale, integrarea unei viziuni profund expresioniste. Personajele sale sunt urmărite de un destin implacabil, acela al suferinței și al neîmplinirii. Lumea însăși e dominată de forțele răului și ale urâtului, aspirațiile firești spre bine sunt retezate fără cruțare.

Pictura românească nu cunoaște decât puține exemple de artiști care să se fi supus statornic principiilor expresioniste tot astfel cum nici poezia românească nu cuprinde decât rare accente ale expresionismului, cazul liricii de intensă trăire lăuntrică a lui Blaga, poetul ce se teme, într-un poem,¹⁸⁷

de atingerea luminii, fiind o strălucită excepție. Țuculescu „manifestându-se în cuprinsul unei artei

187 Vezi Petru Coinarnescu, *op. cit.*, p. 38.

armonioase... și-a dat uneori seama de necesitatea de a-și disciplina în sensul clasicismului izbucnirile vulcanice ale temperamentului său, de a crea opere viguros și concentrat compuse, clare și distincte ca formă și gândire. A căutat și câteodată a izbutit să lucreze și în acest sens, dar predominante în creația sa rămân operele cu caracter expresionist¹» Neliniștea lui Țuculescu, întrebările sale cutremurătoare s-au exprimat în dezlănțuite violențe cromatice. Folclorul a fost integrat în viziunea sa tocmai în sensul misterului spre care coboară, din vechimi, artistul popular, al lumii de mare tensiune sentimentală. Un univers cromatic în care negrul contribuie la definirea unei atmosfere fantastice (cu nopți neliniștitoare, cu câmpuri agitate, parcă, de un vânt cosmic); Țuculescu a creat o imagine amplă a unei umanități tulburată de marile întrebări ale esențelor și ale sensului superior al vieții. E o artă concentrată, de un dramatism dens, adânc uman.

Mai de curând, întretăierile febrile de culori din creația Wandei Sachelarie, universul ei fantastic, mărturisesc o apropiere semnificativă de expresionism. Cum e și firesc, mulți dintre artiștii care au trecut, înaintea primului război mondial, prin academiile germane de artă, au înregistrat mișcarea de idei care străbătea atelierele din Dresda și din München, din Berlin și din Dessau. În pictura lui Luchian, a lui Tonitza, a lui Șirato și Dimitrie Hârlescu, în sculptura lui Ion Grigore Popovici, se deslușesc unele accente expresioniste care, însă, nu ajung decât foarte rareori să constituie dominantă unei întregi creații. Semnificativ, mi s-a părut accentul expresionist pe care, în bienala din 1968, îl căpătau operele unor artiști cu certe împliniri în alte direcții stilistice. La Aurel Cojan, de pildă, se mărturisea, astfel, necesitatea unei interpretări mai dramatice a lumii realului.

Expresionismul românesc s-a manifestat, însă, mai ales în sensul adoptării unei facturi stilistice pe care se întemeiază o atitudine militantă, cu largi implicații sociale. Sentimentul neantului, al prăbușirii sufletești lipsește chiar

și din operele¹⁸⁸

unor Jiquidi sau Vorel, în care determinările mizantropice sunt mai clare, el e înlocuit de o adresă precisă a criticii sociale, de un umanism atotcuprinzător.

SPRE NOI EXPRESII STILISTICE

Cea de-a doua direcție la care mă refeream era previzibilă în primele improvizații ale lui Kandinsky, în transformarea vizionară a realității, la Kokoschka, în înkrustațiile luminoase de culoare la Rouault și la Nolde *L.* Evoluția spre *expresionismul abstract* e departe de a fi simplă, lineară; transformarea culorii din obiect implicat în funcție autonomă se produce lent, cu lungi întreruperi, cu întoarceri și contraziceri. Ruperea legăturilor dintre artist și natură nu s-a produs niciodată în chip definitiv. Kandinsky însuși protesta împotriva combinațiilor culorilor pure și ale formelor independente, «în genul cravatelor sau al covoarelor». «Frumusețea formei și a culorii nu e un scop în sine, în pofida aserțiunii esteților puriști care sunt obsedați de ideea de „frumos”, scria pictorul. Participarea afectivă, vibrația spirituală a artistului nu pot fi eliminate, opera de artă este o «formă eternă prin care umanitatea proiectează o explicație a destinului său»¹⁸⁹¹⁹⁰.

Kandinsky a subliniat obligativitatea unei compoziții raționale, care să fie conținută în însăși intenția artistului de a se exprima pe sine; ea nu trebuia să devină scopul în sine al operei de artă care, astfel, s-ar fi transformat într-o lucrare pur decorativă, indiferentă și exterioară. Arta lui Klee, sau, astăzi, a unor Pollock și Tobey nu este *nonfigurativă*; ea pleacă de la o analiză a naturii, e inspirată de un motiv exterior, de un efect atmosferic în natură, în priveliștea cotidiană. Expresionismul, chiar și în ipostaza lui abstracționistă, va exprima o «necesitate interioară» a artistului, o atitudine etică față de lume. El înseamnă, înainte de toate, o *individualizare* a emoției artistice, în tradiția pictorilor de la *Die Brücke*, în tradiția

188 Petru Comarnescu, *Ion Țuculescu*, Editura Meridiane, 1967, p. 13-14.

189 Vezi Herbert Read, *op. cit.*, p. 245.

190 *Ibid.*, p. 249.

lui Munch, a lui Ensor sau Hodler. Dar, în același timp, la capătul unei succesiuni febrile de generalizări ale motivului real, se produce o *universalizare* a sentimentului creator, încorporând semnificații ample ale unei stări de spirit a întregii umanități; artistul redevine un purtător al mesajului unei lumi care-și scrutează destinul dramatic.

Expresionismul se opune, deci, suprarealismului; el nu e o artă a miraculosului oniric, ci a conștiinței fremătătoare, pusă în contact *direct* cu realitatea. Artistul expresionist nu se izolează în propria lume de coșmaruri; coșmarul este, la el o stare a lumii obiective, pe care el o tălmăcește într-o pictură mistuită de febre. Jackson Pollock, fondator al curentului cunoscut sub numele de *action painting*, a plecat și el de la reprezentări figurative. Un desen din 1947, *Războiul*, halucinantă aglomerare de trupuri care se zvârcolesc, de ființe apocaliptice, e o asemenea mărturie a capacității artistului de a vibra la tragedii ale contemporaneității. Pollock s-a declarat, de altminteri, împotriva automatismelor în maniera Breton și scopul suprem al artei lui (a cărei creație se desfășura după un adevărat ritual frenetic) era de «a intra în pictură», deci de a realiza acea unitate fremătătoare între creator și creație, reclamată încă de pictorii *Călărețului albastru*. «Când nu pierd contactul cu propria mea pictură, realizez o armonie pură, un schimb neobosit și pictura iese bine» x, va scrie el cu câțiva ani înaintea tragicei morți care îl va transforma într-un fel de personaj de legendă. Cu drept cuvânt, Herbert Read se va întreba: «în raport cu ce iese bine pictura?»¹⁹¹¹⁹². «Armoniile pure» despre care vorbește Pollock demonstrează că vechiul deziderat al lui Kandinsky și al celorlalți expresioniști de a păstra legăturile cu natura fusese părăsit. Pictorul american se apropia mai curând de «arta de echilibru», de «calmantul pentru spirit» al lui Matisse; arta era judecată în funcție de criteriile *plăcerii estetice*. Conflictul permanent între năzuința de a da o expresie directă stării de spirit a

191 în Eric Protter, *op. cit.*, p. 249.

192 Herbert Read, *op. cit.*, p. 266.

artistului și cea de a crea o «armonie pură» va determina o lipsă de unitate a picturilor sale, o ciocnire între reprezentările figurale, înfășurate într-o anvelopă de aer, și formele care rezultă dintr-o urmă lăsată pe pânză de gestul incoerent, o dinamică «în sine».

«Apartenența inerentă a artistului la lume nu se poate modifica – scrie teoreticiană de artă Hannah Arendt. Artistul... produce obiecte care sunt ale acestei lumi»¹⁹³. Imaginile olandezului Willem de Kooning, cu personajele lui care descind dintr-un apocalips («Arta nu-mi dă sentimentul păcii și al purității»), ale compatriotului său Karel Appel, ai cărui oameni sunt bântuiți de o dramă violentă și se găsesc brusc, neputincioși, în fața ei, («încerc să cuprind în pictură realitatea tangibilă și, astfel, să dau expresie vremii mele») omuleții lui Jean Dubuffet, străbătând o lume deformată, o natură agresivă, păstrează – în limitele unui figurativ de obârșie expresionistă – aspirația de a-și comunica simțămintele, de a-i face părtași pe semenii lor la propria tragedie, în această aspirație de exteriorizare simbolică, inteligibilă în detaliile ei cromatice, în contorsionarea liniei, stă sensul permanent al expresionismului. De aceea, Harold Rosenberg va disocia *action-paintingul* (care presupune «autotranscendența») de *expresionism* (care înseamnă «o acceptare a *eului* așa cum e, cu rănilor și cu magia sa») 2.

Istoria expresionismului nu s-a încheiat, deci. Ea continuă, răspândită în forme foarte diverse, atingând expresii stilistice de-a dreptul opuse. De la neorealismul italian, până la arta lui Tamayo și, de aici, până la pictura lui Willem de Kooning sau a școlii americane, se înscriu modalități cărora numai cu greutate li se pot stabili trăsăturile comune.

Expresionismul este, desigur, o formă modernă a romantismului, exacerband aceeași participare pătimașă a sufletului artistului la marile probleme ale contemporaneității. O epocă agitată, sfâșiata de

193 Cf. Herbert Read, *op. cit.*, p. 279—280. ^a Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959, p. 28 n.

contradicții ireductibile, de războaie, de crize sociale și morale, și-a găsit reflectarea în opera acestor artiști care au comentat-o patetic și au combătut, deznădăjduiți, în numele unui febril umanism, tot ceea ce era aberant în structura acestei epoci. Ei au luat parte la marile mișcări revoluționare ale acestui secol, menite să instaureze drepturile fundamentale ale unei umanități îndurerate. Așa cum afirma Kirchner încă de la începuturile mișcării, ea a luptat «pentru o civilizație umană care să constituie adevăratul fundament al artei o¹⁹⁴. Uneori, ei au căzut învinși în această luptă, sau au eșuat în expresii stilistice criptice, potrivnice însăși tezei fundamentale a expresionismului, comuniunii între artist și universul înconjurător. Dar întotdeauna au rămas promotori ai unui umanism dramatic, părtași ai destinului spiritual al tuturor semenilor lor.

LISTA REPRODUCERILOR

Vignete (în text)

Un număr al revistei «Der Sturm» în care s-a publicat un protest împotriva unor critici nedrepte la adresa lui Kandinsky (martie, 1913). Pag. 28.

E.L. Kirchner, *Pagină de titlu pentru cronica grupului «Die Brücke»*, 1913, Pag. 43.

Kandinsky, *Pagina de titlu a almanahului «Călărețul albastru»* 1911/12. Pag. 66.

E. Heckel, *Nud*, xilogravură după un desen de Kirchner, 1909/10. Pag. 101.

Reproduceri color

VI. Max Beckmann.

Autoportret cu fular roșu

VII. Franz Marc.

Calul albastru

VIII. Chaïm Soutine.

Groomul

194 *Cronica Uniunii Artistice «Die Brücke»*, în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 261.

IX. Otto Dix.

Părinții artistului

X. Constant Permeke.

Peisaj, 1931

Reproduceri alb-negru

1. Edvard Munch.

Fete pe pod, 1901

2. Edvard Munch.

Țipătul, litografie, 1895

3. James Ensor *Intrarea lui Christos în Bruxelles*, 1888

4. Ferdinand Hodler, *Tăietorul de lemne*, 1910

5. Käthe Kollwitz.

Jertfa, 1923

6. Käthe Kollwitz.

Foame, xilogravură, 1923

7. Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportret cu un model*, 1907

8. Karl Schmidt-Rottluff, *Autoportret cu monoclu*, 1910

9. E.L. Kirchner.

Coperta manifestului grupului «Die Brücke», 1906

10. Christian Rohlf.

Cei trei magi, xilogravură, 1910 (?)

11. Karl Hofer, *Îndrăgostiții*, 1925

12. E.L. Kirchner.

Vignetă, xilogravură, 1910 - 1911

13. Ernst Barlach.

Scepticul, 1918

14. Ernst Barlach, xilogravură din ciclul *Oda bucuriei*
(ilustrații la versurile lui Schiller) 1927

15. Ernst Barlach.

Moartea, 1925

16. Emil Nolde.

Profetul, xilogravură, 1912

17. Emil Nolde

Fete dansând, 1925

18. Erich Heckel.

Cocoșata, xilogravură, 1914

19. Max Pechstein.
Autoportret, 1922
20. Max Pechstein.
Fată ghemuită, 1909, litografie
21. Paul Klee.
Autoportret, 1919
22. Alexei von Jawlensky.
Cap de femeie, desen
23. Heinrich Campendonk.
Nud, 1920
24. Otto Mueller.
Nuduri în albastru, 1924
25. August Macke.
Salutul, 1913
26. George Grosz.
Apt! 1920
27. Max Beckmann.
Noaptea, 1918 - 1919
28. Oskar Kokoschka.
Portretul lui
Max Reinhardt, litografie
29. Otto Dix.
Cele șapte păcate capitale, 1933
30. Georges Rouault.
D-I și d-na Poulot.
1905, acuarelă
31. Georges Rouault.
Clovnul rănit, 1933 (?)
32. Gustave Permeke.
Secerătorul
33. Frans Masereel, xilogravură din ciclul *Soarele*, 1919
34. Frans Masereel.
Desen, publicat în ziarul
«La Feuille», 1917 - 1920
35. Lasar Segall.
Autoportret, 1919
36. Mario Sirone.
Cerșetorul, 1922

37. Clemente Orozco.

Tranșeea, Escuela Nacional Preparatoria, México, 1926

38. Diego Rivera.

Visul unei după amiezi de duminică în parcul Alameda, Hotel Prado, México, 1947 – 1948

39. David Álvaro Siqueiros, *Cuauhtemoc reînviat*, Palacio de Bellas Artes, México, 1951

40. Lascăr Vorel.

«*Cunoscătorii de artă*» guașă, 1915 – 1916

41. N.N. Tonitza.

Orfarí de război și cerșești? Nu știi să-ți ții rangul, dobitocule! – desen, 1919

42. Gy. Szabó Béla.

Deținuți (ilustrație la

«Cartea rândunelelor» de E. Toller)

xilogravură, 1934

43. Aurel Mărculescu.

Uliță, xilogravură, 1935

44. Ion Țuculescu.

Autoportret

45. Gheza Vida.

Dans din Oaș, sculptură în lemn, 1948

Ilustrați.

I. James Ensor.

Natură moartă cu cranii

II. Oskar Kokoschka.

Tragedia omului, afiș, 1908

III. Oskar Kokoschka.

Salzburg

IV. Karl Schmidt-Rottluff, Peisaj cu bărci

V. Wassily Kandinsky, *Improvizație nr. 6*, 1910